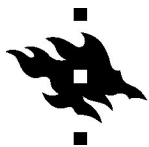


Autenttisuuden tuottaminen latvialaisessa raplyriikassa

Kielelliset ja diskursiiviset resurssit autenttisuuden muodostamisessa

Iida Annika Suna
Pro gradu -tutkielma
Balttilaiset kielet ja kulttuurit
Humanistinen tiedekunta
Helsingin yliopisto
Toukokuu 2020



Tiedekunta/Osasto – Fakultet/Sektion – Faculty Humanistinen tiedekunta		
Tekijä – Författare – Author Iida Annika Suna		
Työn nimi – Arbetets titel – Title Autenttisuuden tuottaminen latvialaisessa raplyriikassa: Kielelliset ja diskursiiviset resurssit autenttisuuden muodostamisessa		
Oppiaine – Läroämne – Subject Balttilaiset kielet ja kulttuurit		
Työn laji – Arbetets art – Level Pro gradu -tutkielma	Aika – Datum – Month and year Toukokuu 2020	Sivumäärä– Sidoantal – Number of pages 106
Tiivistelmä – Referat – Abstract <p>Hiphop-kulttuuriin sisältyy vaatimus autenttisuudesta, jota vahvistetaan sellaisin hokemin kuin “keepin’ it real”. Autenttisuudelle ei kuitenkaan ole vain yhtä määritelmää, vaan sen tulkinta näyttää muuttuvan kontekstista toiseen. Tässä tutkielmassa tarkastellaan, miten autenttisuuden vaatimukseen vastataan latvialaisessa raplyriikassa. Tutkielman tavoitteena on selvittää, minkälaisia kielellisiä ja diskursiivisia resursseja aineistoksi valitussa raplyriikassa käytetään ja minkälaisia autenttisuuden representaatioita resurssien avulla tuotetaan.</p> <p>Aineistona on kahden latvialaisen rap-artistin esikoisalbumin lyriikka: Ozolsin vuonna 2001 julkaistu Cieņa un Mīlestība -albumi ja Skutelinis vuonna 2009 julkaistu Manī mīt -albumi. Albumeilta analysoidaan niiden koko lyriikassa toistuvia kielellisiä ja diskursiivisia resursseja, minkä lisäksi molemmilta albumeilta on valittu yhden kappaleen lyriikka yksityiskohtaisempaan analyysiin. Analyysissa eritellään lyriikassa käytetyt kielelliset resurssit ja valitut diskursiiviset resurssit, joita ovat diskurssit, narratiivit, aiheet, puheaktit ja kulttuuriset viittaukset. Lisäksi tarkastellaan sitä, minkälaisia ovat autenttisen rapartistiuden representaatiot, joita kielellisten ja diskursiivisten resurssien avulla tuotetaan.</p> <p>Molemmat artistit käyttävät lyriikassaan pääasiassa yleiskielistä latviaa, jota he täydentävät puhekielisillä ilmauksilla ja erityisesti musiikkiin liittyvillä englanninkielisillä ilmauksilla. Ozolsin lyriikassa toistuu yksilön valintaa ja vastuuta korostava diskurssi, kun taas Skutelinis lyriikan keskipisteessä on hiphop, musiikki ja yhteisö niiden ympärillä. Ozolsin autenttisuuskäsityksen perustana on totuuden puhuminen omasta kokemuksesta, ja Skutelinis autenttisuuskäsityksen keskiössä puolestaan on esteettisesti ainutlaatuinen tyyli. Kummallakin albumilla artistit muodostavat autenttisuutta, jonka arviointi vaatii ymmärrystä kahdesta kulttuurisesta yhteisöstä, globaalista hiphop-kulttuurista ja Latvian latviankielisestä hiphop-yhteisöstä. Tulokset tukevat havaintoa siitä, että kielellisillä ja diskursiivisilla resursseilla on olennainen rooli autenttisuuden muodostamisessa hiphopissa.</p>		
Avainsanat – Nyckelord – Keywords hip hop, raplyriikka, latvia, autenttisuus, sosiolingvistiikka		
Säilytyspaikka – Förvaringställe – Where deposited Keskustakampuksen kirjasto		
Muuta tietoa – Övriga uppgifter – Additional information		

Sisällys

1. Johdanto	1
1.1 Latvian valtio ja yhteiskunta tutkielman kontekstina	3
1.2 Nuorison osakulttuurien tutkimus Latviassa	5
1.3 Globaali hiphop-tutkimus	7
1.4 Tutkimuskysymys	9
2. Hiphop-kulttuuri ja autenttisuus	10
2.1 Hiphop-kulttuurin määritelmä ja alkuperä	11
2.2 Rapmusiikki Latviassa	14
2.2.1 Latviankielisen rapmusiikin vaiheita	14
2.2.2 Latviankielinen rapmusiikki nykyään	17
2.3 Autenttisuus hiphop-kulttuurissa	24
2.3.1 Rotu ja kieli	27
2.3.2 Kaupallisuus	29
2.3.3 Autenttisuuden paikallisuus	30
3. Teoreettinen tausta	32
3.1 Kielelliset ja diskursiiviset resurssit	33
3.2 Representaatio ja identiteetti	35
4. Tutkimusasetelma	36
4.1 Tutkimusmenetelmät	37
4.2 Aineiston hankinta ja valinta	37
4.3 Artistit	39
4.4 Tutkielmantekijän asema	40
4.5 Merkintätavat ja lyhenteet	40
5. Analyysi	41
5.1 Ozols: Cieņa un Mīlestība	41
5.1.1 Autenttisuus kovan elämän tuntemuksena	43
5.1.2 Ozols: Atbildi	51
5.2 Skutelis: Manī mīt	55
5.2.1 Ainutlaatuinen tyyli autenttisuuden perustana	56
5.2.2 Skutelis: Arhīvos būs	65
6. Yhteenveto	70
7. Kopsavilkums latviešu valodā	74
7.1 Ievads	74

7.1.1 Darba mērķis un pētnieciskie jautājumi	75
7.1.2 Latvijas jauniešu subkultūru pētniecība	76
7.1.3 Globālā hiphopa pētniecība	77
7.2 Latviešu hiphopa mūzika	78
7.3 Autentiskums hiphopa kultūrā	80
7.4 Teorētiskais ietvars	82
7.5 Analīze	84
7.5.1 Ozols: Cieņa un Mīlestība	84
7.5.2 Skutelis: Manī mīt	89
7.6 Secinājumi	95
Lāhteet	99

1. Johdanto

Vuoden 2017 alussa suosittu latvialainen rapartisti Edavārdi julkaisi Youtube-videopalvelussa podcastin, jonka aiheena oli autenttisuus latvialaisessa hiphop -musiikissa. Podcastissaan hän käy läpi, minkälaista musiikkia on eri aikoina pidetty Latvian hiphop-piireissä autenttisena, ja esittää lopuksi oman käsityksensä autenttisuudesta rapmusiikista. Kuuntelijat puolestaan ovat jatkaneet keskustelua aiheesta podcastin kommenttiosiossa, jossa jokaisella käsitys autenttisuudesta on hieman erilainen. Kommenteissa autenttisuuden mittariksi tarjotaan muun muassa sitä, onko tekstissä jokin sanoma, tekeekö artisti musiikkia sisäisestä tarpeestaan vai kunnianhimoistaan, onko teksti kopio yhdysvaltalaisesta raplyriikasta vai kertooko se paikallisesta todellisuudesta, ja kuinka luovaa on lyriikan kielenkäyttö. Podcast on yksi esimerkki ajankohtaisesta neuvottelusta, jota autenttisuuden merkityksestä käydään latvialaisessa hiphop-yhteisössä.

Keskustelua autenttisuudesta on käyty pop-musiikin ympärillä jo Elvis Presleyn ajoista (Grossberg 1992), mutta juuri rapmusiikissa autenttisuuden vaatimuksella on aivan erityinen rooli (Westinen 2014, 66). Vaatimusta ylläpidetään edelleenkin muun muassa toistelemalla sellaisia ilmaisuja kuten *keepin' it real*, mutta se, miten vaatimukseen on vastattava, ei ole yksiselitteistä. Autenttisuus ei ole ominaisuus, joka jollakin tai jossakin on tai ei ole, vaan sen olemuksesta käydään jatkuvaa neuvottelua. Yksi ilmiselvimmistä välineistä, joilla autenttisuudesta neuvotellaan ja jolla sitä tuotetaan, on kieli – se, mitä ja miten sanotaan. Rapmusiikin alkuaikoina se oli leimallisesti afroamerikkalaisten ja afrokaribialaisten musiikkia, jossa käsiteltiin heidän henkilökohtaisia kokemuksiaan kaupunkien marginaaleissa kielellä, jota he käyttivät arkipäivässään (Rose 1994, 2–3). Myöhemmin hiphopin levittyä Yhdysvaltojen ulkopuolelle täytyi myös autenttisuudelle etsiä paikallisia määritelmiä. Latvialaisen hiphopin autenttisuus arvioidaan luonnollisesti Latvian kontekstissa mutta samalla myös suhteessa globaaliin hiphop-kulttuuriin. Latvialaisessa hiphop-yhteisössä käytävä neuvottelu autenttisuudesta onkin kiinnostava kuva sekä globaalin kulttuuri-ilmion lokalisoitumisesta että latvialaisesta kulttuurista: neuvottelu kertoo siitä, mitä latvialaiset rapartistit tässä paikallisen ja globaalin risteyskohdassa pitävät autenttisena.

Tässä *pro gradu* -tutkielmassa tutkin, mitä kielellisiä ja diskursiivisia resursseja latvialaisessa raplyriikassa käytetään autenttisuuden tuottamiseksi ja mitä autenttisuus siinä merkitsee.

Analysoin sanoituksia kahdelta latvialaiselta rapartistilta, Ozolsilta ja Skutelisilta.

Tarkastelen, miten heidän ensimmäisten albumiensa sanoituksissa vastataan vaatimukseen autenttisuudesta. Tutkimuksen kohteena olevat esikoislevyt ovat vuosilta 2001 ja 2009. Levyt edustavat latvialaisen hiphop-kulttuurin kahta eri sukupolvea ja tyyliä, ja ne molemmat ovat olleet omanlaisiaan kulttuurin uranuurtajia. Ozolsin esikoislevy on ensimmäinen latviankielinen laajaan suosioon noussut hiphop-albumi, kun taas Skutelis toi esikoislevyllään latvialaiseen rapmusiikkiin uuden intertekstuaalisuuden ja merkitysten verkostojen tason.

Latvialaisen hiphop-kulttuurin tutkimus on toistaiseksi lähes olematonta. Tämän tutkielman tarkoituksena on osaltaan lisätä tietoa latvialaisen hiphop-kulttuurin yhdestä osa-alueesta, raplyriikasta. Aiheesta tekee kiinnostavan erityisesti se, että hiphop-kulttuuri ja erityisesti rapmusiikki saapuivat Latviaan Neuvostoliiton romahtamisen kynnyksellä. Vanhimmat latvialaiset hiphop-harrastajat edustavat nuoruutensa vastikään itsenäistyneessä maassa viettäneitä sukupolvia, kun taas nuoremmat hiphop-sukupolvet eivät ole kokeneet Neuvostoliiton aikoja lainkaan. Latvialainen raplyriikka onkin kiinnostava esimerkki siitä, miten entisen rautaesiripun takaa saapunut ilmiö lokalisoidaan jälkisosialistisessa kulttuurissa – mitä siitä säilytetään ja mitä poistetaan tai muutetaan paikallisiin tarpeisiin. Raplyriikassa erityisen kiinnostavaa on hiphop-kulttuurissa keskeinen autenttisuuden muodostaminen ja se, mitä yhdysvaltalaisen tai globaalin hiphopin piirteitä latvialaisessa hiphop-kulttuurissa pidetään autenttisina ja minkälainen rooli paikallisuudella puolestaan on autenttisuuden muodostamisessa.

Tutkielma jakautuu kuuteen osaan. Johdannossa esitellään tutkielman yleinen tausta ja konteksti: mitkä ovat tutkielman esittämät kysymykset, minkälaista tutkimusta aiheesta on jo tehty ja minkälaisessa kulttuurisessa kontekstissa tutkielman aineisto on syntynyt. Tutkielman toisessa luvussa tarkastellaan hiphop-kulttuuria ja autenttisuutta. Luvussa esitellään hiphop-kulttuurin historian keskeisimpiä vaiheita paikallisesta nuorisokulttuurista kansainväliseksi ilmiöksi, rapmusiikin historiaa ja nykytilaa Latviassa ja hiphop-kulttuurissa

ja -tutkimuksessa käytyä keskustelua autenttisuudesta. Kolmannessa luvussa käydään läpi tutkielman teoreettista taustaa esittelemällä analyysin perustana olevat keskeisimmät käsitteet eli kielelliset ja diskursiiviset resurssit, identiteetti sekä representaatio. Neljäs luku tutustuttaa tarkemmin tutkimusmenetelmiin, aineistoon ja tutkielman tekijän asemaan. Aineistanalyysi on tutkielman viidennessä luvussa. Siinä tarkastellaan autenttisuuskustelua ja sen aiheita koko aineistossa sekä analysoidaan tarkemmin kultakin artistilta yhtä tekstiä. Kuudennessa luvussa on yhteenveto ja päätelmät suomeksi ja seitsemännessä luvussa tutkielman lyhennelmä latviaksi.

1.1 Latvian valtio ja yhteiskunta tutkielman kontekstina

Koska Latvia maantieteellisestä läheisyydestään huolimatta on varsin tuntematon maa suomalaisille, tässä osiossa esittelen Latvian nyky-yhteiskunnan ja lähihistorian pääpiirteitä ja Latvian osakulttuurien tutkimusta. Latvialainen hiphop-musiikki syntyy luonnollisestikin latvialaisen kulttuurin ja yhteiskunnan sisällä ja on osa sitä, eikä latvialaisen raplyriikan diskursseja ole mahdollista tunnistaa tai ymmärtää tuntematta paikallista kontekstia. Kuten Vallaste (2017, 141) virolaista hiphopia käsittelevässä artikkelissaan pääättelee, hiphop-artistit ympäri maailman pyrkivät muodostamaan yhteyden globaaliin hiphop-liikkeeseen, mutta materiaalina he siinä käyttävät paikallisia resursseja kuten paikallista kieltä, diskursseja ja musiikkia. Tämän tutkielman esittämiin kysymyksiin ei voikaan vastata ilman paikallisen kulttuurisen taustan tuntemusta.

Latvia on 1,92 miljoonan asukkaan (Centrālā statistikas pārvalde 2020a) valtio Itämeren rannalla Viron etelänaapurissa. Maan asukkaista kaupungeissa vuoden 2019 alussa asui noin 1,3 miljoonaa, joista Riiassa noin 630 000 (Centrālā statistikas pārvalde 2020b). Latvialaisia asukkaista ilmoitti vuonna 2017 olevansa 62 % ja venäläisiä 25,4 % (Centrālā statistikas pārvalde 2017). Maa on tasavalta, jossa lakeja säätää neljän vuoden välein valittava, sadasta edustajasta koostuva parlamentti Saeima. Vuoden 2016 Inhimillisen kehityksen indeksin listalla Latvia oli sijalla 44 (vrt. Suomi sijalla 23, Viro sijalla 30 ja Liettua sijalla 37), ja muiden Pohjois- ja Keski-Euroopan maiden tapaan se kuuluu korkeimman eli hyvin korkean

inhimillisen kehityksen indeksin valtioiden joukkoon (United Nations Development Programme 2016).

Euroopan komission tuoreimman maaraportin mukaan Latvian merkittävimpiin yhteiskunnallisiin ja taloudellisiin ongelmiin kuuluvat muun muassa maastamuutto, korkeat tuloerot, koulutuksen vaihteleva laatu, heikko sosiaaliturva ja köyhyys, julkisen terveydenhuollon riittämätön rahoitus ja harmaa talous (European Commission 2020). Maastamuutto on hyvin merkittävää: vuodesta 2009 alkaen Latviasta on muuttanut pois yhteensä yli 200 000 asukasta, tosin maastamuuton määrä on laskenut vuosien 2009–2010 talouskriisin noin 35 000 vuosittaisesta muuttajasta noin 8 000–12 000 vuosittaiseen muuttajaan (Centrālā statistikas pārvalde 2018). Maastamuuttajat ovat enimmäkseen koulutettuja nuoria, minkä vuoksi muuttoliike vaikuttaa merkittävästi maan heikentyvään huoltosuhteeseen ja koulutetun työvoiman tarjontaan (European Commission 2020).

Latvia jakaantuu neljään historialliseen maakuntaan, Vidzemeen, Semigalliaan, Kuurinmaahan (lv. *Kurzeme*) ja Latgalliaan (lv. *Latgale*). Saksalaisen yläluokan kulttuurinen vaikutus on ollut suurta Vidzemessä, Semigalliassa ja Kuurinmaalla, kun taas Latgalliassa yläluokan ovat muodostaneet pääasiassa puolalaiset. Tästä johtuen latvian- ja latgallinkieliset Latgallian asukkaat ovatkin edelleen usein katolisia, kun taas muualla maassa latviankieliset ovat enimmäkseen luterilaisia. Latvian evankelisluterilaisessa kirkossa oli vuonna 2016 jäseniä noin 700 000, Latvian roomalaiskatolisessa kirkossa noin 420 000 ja Latvian ortodoksisessa kirkossa 370 000, minkä lisäksi Latviassa on merkittävä määrä vanhauskoisia, vuonna 2016 noin 48 000 henkilöä (Latvijas Republikas Tieslietu ministrija 2017). Suurimmat kaupungit ovat pääkaupunki Riika (asukkaita 632 614), Latgallian keskus Daugavpils (82 604), Kuurinmaan keskus Liepāja (68 945) ja Semigallian keskus Jelgava (55 972) (Centrālā statistikas pārvalde 2020b). Ne kaikki ovat myös yliopistokaupunkeja. Latvian yleiskielen perustana on Vidzemen keskiosassa ja Riian alueella puhuttu kieli, ja kyseisten alueiden puhekieli on edelleenkin lähimpänä latvian yleiskieltä (Rudzīte 2005, 24). Eniten yleiskielestä poikkeaa Latgallian ja itäisen Vidzemen puhekielet: sanastossa näkyy muuta maata enemmän slaavilaisten kielten vaikutus, ja fonetiikassa on useita merkittäviä eroja latvian muihin puhekielen muotoihin (mts. 31–32).

1.2 Nuorison osakulttuurien tutkimus Latviassa

Osakulttuureilla tarkoitan tässä tutkielmassa valtakulttuurista poikkeavaa yhteisöä, jonka jäsenet kokevat sen todelliseksi. En siis määrittele osakulttuuria joillakin kaikkia osakulttuureita yhdistävillä ominaisuuksilla, vaan näen osakulttuurien syntyvän, muuttuvan ja katoavan niihin identifioitumisen kautta. Nuorison osakulttuureiksi tässä tutkielmassa miellän osakulttuurit, jotka ovat syntyneet nuorisoliikkeinä. Vaikka esimerkiksi punk-, hipp- tai rockabilly-kulttuurien jäseniksi identifioituvat ovat nykyään usein – mahdollisesti nuoresta asti yhteisöön kasvaneita – aikuisia, tulkitsen ne tässä tutkielmassa nuorison osakulttuureiksi, kuten hiphop-kulttuurinkin. Tutkielmassa ei käytetä suomeksi termiä alakulttuuri, sillä se viittaa kulttuurien väliseen (arvo)hierarkiaan ja asettaa tietyt kulttuurit staattiseen asemaan ylempinä tai alemmina kulttuurin muotoina. Kulttuurin eri muotojen ja ilmiöiden välillä vallitsee toki valtasuhteita ja hierarkioita, mutta ne eivät ole pysyviä vaan jatkuvassa muutoksessa. Osakulttuuri-termi kuvaa kulttuuri-ilmiöiden todellisia suhteita mielestäni paremmin: se näyttää kulttuurit sisäkkäisinä, osana toisiaan, jolloin myös kulttuurien väliset virtaukset ja moninaiset yhteydet tulevat näkyviksi.

Neuvostoliiton romahtaminen, uskontojen vapautuminen ja itsenäiseen mutta muuttuneeseen Latviaan muuttuneessa maailmassa palaaminen oli murrosvaihe myös aikaisemmin osittain protestin keinona toimineille nuorison osakulttuureille. Osakulttuurien merkitys ja suhteet on täytynyt määritellä Neuvostoliitosta itsenäistyneessä Latviassa uudelleen. Latvian itsenäisyyden palauttamisen jälkeen syntyneistä Latvian asukkaista vanhimmat ovat jo 30-vuotiaita. Heidän elämänsä aikana Latviassa on setvitty vähemmistökielten asemaa ja vähemmistöjen oikeuksia, etsitty paikkaa voimiaan yhdistävässä ja toisaalta osiksi hajoavassa Euroopassa ja globalisoituvassa maailmassa sekä pyritty samalla rakentamaan ja suojelemaan latvialaista Latvian valtiota. Tämä sukupolvi on myös ensimmäisenä saanut täysin vapaasti vaikutteita entisistä rautaesiripun takaisista maista, joista esimerkiksi hiphop-kulttuuri omaksuttiin Latviaan. Osakulttuurien tutkimus antaa tietoa siitä, minkälaisiin ideologioihin ja keneen nuoret Euroopan rajalla globalisoituvassa maailmassa identifioituvat.

Nuorison osakulttuurien tutkimus Latviassa on kuitenkin yhä harvassa, ja tietoa osakulttuurien synnystä ja kehityksestä on vähän. Ensimmäinen ja toistaiseksi ainoa latviankielinen tieteellinen osakulttuureja käsittelevä teos on Deniss Hanovsin (2007a) toimittama *Ceļojums ar citādo: Subultūras pilsētas vidē* (suom. Matka toisenlaisen kanssa: Alakulttuurit kaupunkiympäristössä). Artikkelikokoelman aiheita ovat osakulttuurien määritelmä ja tutkimus, nuorison vastakulttuurit, eri etnisten ryhmien osakulttuurit kansallisvaltiossa ja kulutusyhteiskunnassa ja uskonnolliset yhteisöt. Lähimpänä tämän tutkielman aineistoa ja sen kontekstia on nuorison vastakulttuureille omistettu osio, jonka artikkelit hippiliikkeestä (Zolneroviča 2007) ja skinheadeistä (Hanovs 2007b) koskevat kyseisiä osakulttuureita myös Latviassa. Etnisiä ryhmiä, kansallisvaltiota ja kulutusyhteiskuntaa käsittelevä osio puolestaan liittyy hyvin tiiviisti ilmiöihin, jotka ovat mitä keskeisimpiä aiheita tässäkin tutkielmassa: kaupallisuuteen, globalisaatioon, paikallisuuteen ja kulttuurien ja identiteettien jatkuvaan muutokseen ja toisaalta jatkuvuuteen.

Ceļojums uz citādo -teoksen johdannossa Hanovs (2007c) esittää toiveen siitä, että teos ja sitä edeltänyt konferenssi olisi alkusysäys osakulttuurien tutkimukselle Latviassa, mutta toistaiseksi teos on jäänyt ainoaksi laatuaan. Yksittäisiä tutkimuksia ja opinnäytteitä Latvian osakulttuureista on kuitenkin tehty. Jānis Daugavietisin (2017) *Vom Ende der Estraden. Die späten Anfänge des Punk in Lettland* -artikkeli on julkaistu osana artikkelikokoelmaa, joka käsittelee punk-kulttuuria niin kutsutun itäblokin maissa. Daugavietisin artikkeli on tiettävästi ainoa Latvian punk-kulttuuria käsittelevä tieteellinen julkaisu. Latvian 1990-luvun underground-kulttuureista on tehty ainakin yksi kandidaatintutkielma, Inese Grīnbergan (2008) *20. gadsimta 90. gadu undergrounda subkultūra Latvijā* (suom. 1990-luvun underground-alakulttuuri Latviassa). Tutkielma on mainitsemisen arvoinen erityisesti siksi, että sitä varten tehdyt haastattelut ja kerätty materiaali ovat tietääkseni edelleen laajimpia uudelleen itsenäistyneen Latvian nuorison osakulttuureita koskevia aineistoja.

Myös tutkimus Latvian osakulttuurien nykytilanteesta on erittäin vähäistä. Jānis Daugavietis ja Ilze Lāce (2011) ovat tutkineet Latvian nuorten identifioitumista eri osakulttuureihin artikkelissaan *Subcultural tastes in Latvia 2002–2010*. Sekä kyseinen tutkimus että Jānis Daugavietisin (2017) henkilökohtaisessa blogissaan julkaisema laaja *Kādu mūziku klausās*

Latvijas jaunieši? -selvitys Latvian nuorten musiikkimausta ovat tällä hetkellä tärkeimmät lähteet Latvian nuorison osakulttuurien nykytilasta. Hiphop-kulttuurista Latviassa on tehty yksittäisiä opinnäytetöitä, joita käsitellään alla luvussa 1.3.

1.3 Globaali hiphop-tutkimus

Hiphop on nykyään suosittu tutkimuskohde, ja sitä tutkitaan lukuisilla tutkimusaloilla kuten musiikkitieteissä, kielitieteissä, teologiassa, folkloristiikassa, sosiologiassa ja antropologiassa. Hiphop-tutkimus omana tutkimusalanaan sai alkunsa Yhdysvalloissa 1990-luvun alkupuolella, ja ensimmäisenä alan laajana, urauurtavana teoksena pidetään yleisesti Tricia Rosen vuonna 1994 ilmestynyttä *Black Noise: Rap Music and Black Culture in Contemporary America*. Se kuten muukin 1990-luvun hiphop-tutkimus käsitteli hiphopia Yhdysvalloissa ja nimenomaan yhdysvaltalaisena ilmiönä. Yhdysvaltalaista hiphopia koskevassa tutkimuksessa korostuvat hiphopin afroamerikkalaiset ja afrokaribialaiset juuret, eikä globaalia hiphopia nähdä yhdysvaltalaisesta hiphopista erillisenä ja erilaisena ilmiönä, mikä se nykyään kuitenkin eittämättä on (Mitchell 2001b, 3–4).

Ensimmäinen laaja Yhdysvaltain ulkopuolista hiphopia käsittelevä teos on *Global Noise: Rap and Hip-hop Outside the USA* -artikkelikokoelma (Mitchell 2001a), jota pidetään myös globaalin hiphop-tutkimuksen alkuna. Teoksessa käsitellään muun muassa eurooppalaista, japanilaista ja australialaista hiphopia, ja se on ensimmäinen teos, joka kyseenalaistaa globaalin hiphopin afroamerikkalaisen ja afrokaribialaisen hiphopin sivujuonteena ja näyttää, että Yhdysvaltain ulkopuolellakin on itsenäisiä, omista paikallisista resursseistaan ammentavia hiphop-kulttuureita. Mitchell (2001, 11–12) kuvaa teoksen johdannossa hiphopia Roland Robertsonin (1995) termillä *glocal* yhdistelmänä englannin kielen sanoista *global* 'globaali' sekä *local* 'paikallinen'. Mitchellin mukaan rapmusiikki on sitoutunut tiukasti ”globaaliin hiphop-valtakuntaan” (*Global Hip Hop Nation*, Mitchell 2001) konventioineen mutta myös paikallisuuteen ja paikallisten identiteettien ilmentämiseen. *Global Noise* -teosta on seurannut joukoittain uusia tutkimuksia ja teoksia, joista tämän tutkielman kannalta merkityksellisimpiä on artikkelikokoelma *Global Linguistic Flows: Hip Hop Cultures, Youth Identities, and the Politics of Language* (Alim, Ibrahim & Pennycook 2009). Sen artikkeleissa

tutkijat muun muassa sosiolingvistiikan ja kielitieteellisen antropologian aloilta tarkastelevat hiphopia ja sen yhtäaikaisia globalisointi- ja lokalisointiprosesseja kielen näkökulmasta. Teos esittää kielen globalisaatiotutkimuksen tärkeimpänä tutkimuskohteena, sillä kuten Alim (2009, 10) teoksen johdannossa kirjoittaa, kieli on identiteettien lähde ja olennainen osa jatkuvasti käynnissä olevia sosiaalisia ja poliittisia identifioitumisprosesseja.

Eurooppalaisen hiphopin tutkimuksessa tätä tutkielmaa maantieteellisesti lähimpänä ovat artikkelikokoelmat *Hip-Hop in Europe: Cultural Identities and Transnational Flows* (Nitzsche & Grünzweig 2012) ja *Hip Hop at Europe's Edge: Music, Agency, and Social Change* (Miszczynski & Helbig 2017). Näistä ensimmäisen käsittelee hiphopia eri puolilla Eurooppaa, ja teoksessa on myös jälkisosialististen maiden hiphop-tutkimukselle oma osionsa, jossa käsitellään muun muassa hiphopia Tšekissä, Unkarissa ja Romaniassa. Jälkimmäinen teos valaisee hiphopin globalisointi- ja lokalisointiprosesseja Venäjällä, Balkanilla, Baltiassa ja itäisessä Keski-Euroopassa. Teoksessa on yksi Baltiaa koskeva artikkeli: Triin Vallasten (2017) tutkimus rap-musiikin alkuvaiheista Virossa. Sitä ennen hiphop-kulttuuria Baltiassa, tarkemmin Virossa, on käsitelty ainakin Venäjän ja itäisen Euroopan osakulttuureita laajemmin tarkastelevassa teoksessa *Subcultures and new religious movements in Russia and East-Central Europe*, jossa on Maarja Kobinin ja Airi-Alina Allasten (2009) artikkeli paikallisuuden merkityksestä Rakveren hiphop-yhteisössä.

Hiphop-tutkimus on suosittu ala myös Suomessa. Vuonna 2014 perustettu *Hiphop Suomessa: suuntaukset ja sukupolvet* -tutkimusverkosto listaa sivuillaan lukuisia tieteellisiä artikkeleita ja opinnäytteitä hiphopista ja useampia hiphop-kulttuuria käsitteleviä kirjoja. Väitöskirjoja hiphopista on Suomessa valmistunut neljä, joista kolme käsittelee juuri rapmusiikkia: Janne Rantalan (2017) kulttuuriantropologian *Rakenne, julkinen muisti ja vastakulttuuri Maputon räp-musiikissa (Mosambik) ja pohjoismaisessa uusspiritualistisessa yhteisössä* -väitöskirja, Elina Westisen sosiolingvistiikan alan (2014) *The Discursive Construction of Authenticity: Resources, Scales and Polycentricity in Finnish Hip Hop Culture* -väitöskirja ja Inka Rantakallion (2019) uskontotieteen alan *New Spirituality, Atheism, and Authenticity in Finnish Underground Rap* -väitöskirja. Westisen väitöskirja on ensimmäinen laaja tutkimus autenttisuudesta suomalaisessa hiphopissa, ja tämä tutkielma soveltaa osaa siinä käytetyistä

metodeista latvialaiseen raplyriikkaan. Tällä hetkellä Suomessa on tietävästi valmisteilla ainakin yksi väitöskirja hiphopista. Dragana Cvetanovic valmistelee Balkanin ja Suomen raplyriikkaa vertailevaa väitöskirjaansa Helsingin yliopiston Aleksanteri-instituutissa.

Latvialaista hiphop-kulttuuria ei tietävästi ole tutkittu kolmea kandidaatintutkielmaa ja yhtä *pro gradu* -tutkielmaa enempää. Oksana Širokajan (2008) kandidaatintutkielma *Hip hop subkultūras virtuālās kopienas* (suom. Hiphop-alakulttuurin virtuaaliset yhteisöt) tarkastelee latvialaisten hiphop-harrastajien toimintaa verkkoyhteisöissä. Omassa balttilaisten kielten ja kulttuurien kandidaatintutkielmassani *Paikallisten identiteettien representaatiot latvialaisessa rap-lyriikassa* (Suna 2014) puolestani selvitin, minkälaisiin paikallisiin yhteisöihin artistit kiinnittyvät ja tekevät eroa lyriikassaan. Ulrika Skakovskan (2016) sosiaali- ja kulttuuriantropologian kandidaatintutkielma *Latvijas hiphop subkultūra kā identitāti konstruējošs elements* (suom. Latvian hiphop-alakulttuuri identiteettiä konstruoivana elementtinä) tarkastelee haastattelujen avulla sitä, miten hiphop-kulttuuri vaikuttaa yhteisön jäsenten identiteettiin ja miten he hiphop-identiteettinsä muodostavat. Anna Kääriäisen (2016) balttilaisten kielten ja kulttuurien *pro gradu* -tutkielma *Graffiti ja konteksti – Graffitien representaatioita yhteiskunnasta Riiaassa* käsittelee sitä, miten Riian graffitit kommentoivat yhteiskunnallisia kysymyksiä. Tutkielmani on tietävästi ensimmäinen kandidaatintutkielmaa laajempi latvialaista rapmusiikkia käsittelevä tutkielma.

1.4 Tutkimuskysymys

Tässä tutkielmassa seuran osittain Westisen (2014) yllä mainitun väitöskirjan tutkimuskysymyksiä ja -metodeja. Hän tutkii väitöskirjassaan sitä, miten kolme suomalaista rapartistia Cheek, Step ja Pyhimys rakentavat autenttisuutta, ja tutkimusaineistona hän käyttää sekä artistien lyriikkaa että haastatteluja. Suurimpana erotuksena Westisen väitöskirjan tutkimusasetelmasta tässä tutkielmassa aineistona on ainoastaan tutkittavien artistien lyriikkaa. Westinen erittelee lyriikka-analyysissään teksteissä käytettyjä kielellisiä ja diskursiivisia resursseja, repertuaaria ja skaaloja ja niiden merkitystä autenttisuuden muodostamiselle. Kysymyksenasetteluni on osittain samanlainen.

Tutkielman aineistona on kahden latvialaisen rapartistin, Ozolsin ja Skutelin, debyyttialbumien lyriikka, jonka analyysin avulla on tarkoitus heijastaa latvialaisen hiphop-yhteisön autenttisuuskäsitystä levyjen ilmestymisaikoina. Toisin kuin Westisen väitöskirjassaan käsittelemät artistit, tämän tutkielman molemmat artistit työskentelevät yhdessä paikassa, Riiassa, ja heidän debyyttialbuminsa edustavat pääasiassa yhtä hiphop-genreä. Sen sijaan albumit ovat eri aikakausilta, ja kutakin niistä voidaan pitää jonkinlaisena käännekohtana latvialaisessa hiphop-kulttuurissa. Analyysi kuitenkin koskee vain näiden yksittäisten artistien lyriikkaa eikä käsiteltävien aikakausien rap-lyriikkaa laajemmin. Tutkielman keskeisin tutkimuskysymys on seuraavanlainen:

Mitä kielellisiä ja diskursiivisia resursseja Ozols ja Skutelis käyttävät debyyttialbumiensa lyriikassa ja minkälaista autenttisuutta ne muodostavat?

Tarkastelen analyysissä kielellisiä ja diskursiivisia resursseja, joita valitut artistit käyttävät lyriikassaan, ja sitä, minkälaisia autenttisuuden representaatioita niillä tuotetaan. Koska autenttisuuden vaatimus ei toki koske ainoastaan lyriikkaa, jossa autenttisuutta käsitellään eksplisiittisesti, vaan rapartistin on kaikessa taiteellisessa toiminnassaan jollakin tavalla vastattava vaatimukseen, kiinnitän huomiota laajemmin lyriikassa representoituihin identiteetteihin enkä pelkästään eksplisiittisesti autenttisuuteen liittyviin.

2. Hiphop-kulttuuri ja autenttisuus

Nykyään hiphop on ympäri maailmaa tunnettu osakulttuuri. Sen nähdään tavallisesti koostuvan neljästä eri osa-alueesta: räppäämisestä (en. *MCing*), DJ-toiminnasta (en. *DJing*), graffitimaalauksesta ja breakdancesta, ja sen sanotaan saaneen alkunsa New Yorkin Etelä-Bronxissa 1970-luvun puolivälissä afroamerikkalaisena ja afrokaribialaisena nuorisokulttuurina (ks. esim. Rose 1994, 2). Näistä osa-alueista kaksi ensimmäistä, DJ-toiminta eli levyjen soittaminen ja musiikin luominen sekä räppääminen, muodostavat yhdessä rapmusiikin. Rosen (1994, 2) määritelmän mukaan rapmusiikki on ”riimitellyn tarinankerronnan muoto, jota säestää erittäin rytmikäs, perustaltaan elektroninen musiikki”. Yleisimmin esitetyn näkemyksen mukaan se sai alkunsa New Yorkissa, kun puisto- ja

koulujuhlien DJ:t (en. *disc jockey*, 'tiskijukka') kehittivät uuden tavan soittaa levyjä kappaleiden rytmikkäimpiä osia yhdistellen. Juhlissa soittivat erityisesti jamaikalaisperäiset DJ:t, jotka alkoivat juontaa juhlia riimitellen musiikin päälle. Vähitellen riimittelytehtävä siirtyi kokonaan MC:ille (en. *master of ceremony*, 'seremoniamestari'). (Hilamaa & Varjus 2000, 140–143.)

Hiphopista ja hiphop-kulttuurin sisällöstä ja alkuperästä on esitetty muitakin määritelmiä. Vaikka hiphop on kieltämättä alkanut afroamerikkalaisena ja afrokaribialaisena nuorisokulttuurina, erityisesti globaalin hiphopin aikakaudella on hyvin perusteltua kysyä, voiko kaikkia hiphop-kulttuureja enää kutsua afroamerikkalaiseksi ja afrokaribialaiseksi ilmiöksi. Globaalin hiphopin autenttisuuskustelussa tasapainoillaan usein hiphopin newyorkilaisten juurten, paikallisen todellisuuden ja maailmanlaajuisen hiphop-yhteisön odotusten välillä, minkä vuoksi tämän tutkielman kannalta on merkityksellistä tarkastella sitä, minkälainen on hiphopin ja erityisesti rapmusiikin yhdysvaltalaisien juurten, globaalin hiphop-yhteisön ja latvialaisen hiphop-kulttuurin suhde. Tässä luvussa esittelen hiphop-kulttuurin sisällöstä ja alkuperästä käytyä keskustelua, rapmusiikin historiaa ja nykypäivää Latviassa ja autenttisuuskustelua, jota hiphop-yhteisössä ja -tutkimuksessa on käyty ja käydään.

2.1 Hiphop-kulttuurin määritelmä ja alkuperä

Fernando Orejuelan (2015, 2–3, lisäys ja suomennos kirjoittajan, korostukset alkuperäiset) hiphop-tutkimuksen oppikirjan määritelmä hiphopista ja rapmusiikista on kolmiosainen:

1. **Hiphopin** ovat synnyttäneet [New Yorkin] keskikaupungin afroamerikkalaiset, karibialaiset ja latinalaisamerikkalaiset yhteisöt, jotka kärsivät köyhyydestä, yhteisön rappeutumisesta ja päihdeongelmien ja jengiväkivallan nopeasta kasvusta 1960-luvulla ja 1970-luvun alussa.
2. **Hiphopiin** kuuluu neljä toisiinsa liittyvää taidemuotoa, DJ-toiminta, räppääminen, breakdance ja graffiti, ja ne kaikki ovat yhden yhdistävän ideologian tuotteita.
3. **Rap** on musiikkia, jonka juuret ovat urbaanin, erityisesti eteläbronxilaisen, osakulttuurin DJ- ja MC-esityksissä, mutta ensisijaisesti se on kaupallinen tuote, joka nosti räppäriä jalustalle. Sekä fanit että teollisuus ovat toisinaan kutsuneet rapmusiikkia hiphopiksi näkemättä merkittävää eroa kulttuurin ja äänitetyn tuotteen välillä.

Hiphopiin on nähty kuuluvan Orejuelan määritelmän toisessa kohdassa mainitun neljän elementin lisäksi hiphopia koskevan ja sen kautta saavutetun tiedon ja tietyn tavan puhua, liikkua ja pukeutua (Westinen 2014, 30). Toisinaan hiphop määritellään myös elämäntavaksi tai maailmankatsomukseksi (Alim 2009, 2) tai yhteiskunnalliseksi liikkeeksi (esim. Rabaka 2013). Jotkut puolestaan näkevät rapmusiikin juurien olevan Yhdysvaltojen sijaan Afrikassa (Westinen 2014, 33–34). Viimeiseksi mainitun tulkinnan taustalla on käsitys siitä, että räppääminen perustuu Amerikan mantereelle orjiksi tuotujen afrikkalaisten suulliseen perinteeseen, josta löytyy useita nykyäänkin rapmusiikissa käytettyjä elementtejä kuten rytmikäs itsensä kehuminen ja toisen riittelijän solvaus (Hilamaa & Varjus 2000, 145). Tämänkaltaisen suullinen perinne ei tosin ole vierasta muillekaan kulttuureille, vaan useita samankaltaisia piirteitä on muun muassa suomalaisessa kalevalaisessa runoudessa ja latvialaisissa kansanlauluissa dainoissa. Toisinaan Afrikassa tehdyn rapmusiikin tulkitaan kuitenkin edustavan rapmusiikin kotiinpaluuta eikä afrikkalaistunutta, Yhdysvalloista peräisin olevaa musiikkigenreä (Westinen 2014, 33–34).

Hiphopin historiasta on tehty useita tutkimuksia ja kirjoitettu useita teoksia. Ensimmäinen merkittävä hiphopin historiaa kartoittava teos oli Tricia Rosen *Black Noise: Rap Music and Black Culture in Contemporary America* (1994). Laajimpiin teoksiin puolestaan kuuluu hiphop-tutkimuksen klassikko Jeff Changin *Can't Stop Won't Stop: A History of the Hip-Hop Generation* (2005). Se käsittelee hiphopin historiaa aina aivan sen alkua ajoilta 1960-luvun lopulta 2000-luvun alkuun asti. Molemmat teokset – kuten yllä mainittu Orejuelan määritelmä – korostavat materiaalistien olosuhteiden eli köyhyyden, asuinympäristön ja yhteisön rappion, päihdeongelmien ja jengiväkivallan merkitystä kulttuurin synnyssä. Joseph C. Ewoodzie Jr. (2017) *Break Beats in the Bronx: Rediscovering Hip-Hop's Early Years* -teoksessaan puolestaan yhdistää materiaalistien ja kulttuuristen, afrikkalais- ja jamaikalaistaustaisten newyorkilaisten kulttuurista perinnettä korostavan, näkökulman. Teoksen taustalla on laajat arkistomateriaalit, joista suurta osaa muut tutkijat eivät ole aikaisemmin käyttäneet, ja se keskittyy vuosiin 1975–1979, jotka on muissa teoksissa sivuutettu tai käsitelty hyvin lyhyesti. Yhteen vetona näistä kolmesta tässä kappaleessa mainitusta teoksesta hiphop-kulttuurien alkuperän voi määritellä seuraavasti: Hiphop-kulttuuri muodostui erityisesti afrikkalais- ja jamaikalaistaustaisten newyorkilaisten kulttuurina 1960-luvun lopulla ja 1970-luvun alussa

olosuhteissa, joita leimasivat köyhyys, turvattomuus ja näköalattomuus. Hiphop-kulttuurin musiikissa eli DJ-toiminnassa ja räppäämisessä yhdistyi sekä afrikkalais- että jamaikalaistaustaisten yhteisöjen musiikillinen ja suullinen perintö.

Kuten yllä hiphop-tutkimusta käsittelevässä luvussa todettiin, hiphopia ei enää voi pitää pelkästään yhdysvaltalaisena ilmiönä, jonka jossain määrin eksoottisia sivuhaaroja muiden maiden hiphop-yhteisöt ovat. Globaali hiphop-tutkimus on jo Tony Mitchellin (2001) urauurtavasta *Global Noise: Rap and Hip-Hop outside the USA* -teoksesta asti osoittanut selvästi, että oikeastaan kyse on useista hiphop-kulttuureista, ei yhdestä kulttuurista. Mitchell (2001, 1–2) kirjoittaakin, että hiphopista on tullut ”paikallisten identiteettien uusiksi muokkaamisen väline kaikkialla maailmassa”. Maailman eri hiphop-kulttuurit ovat kuitenkin myös yhteydessä sekä niiden alkulähteeseen eli Yhdysvaltojen hiphop-kulttuureihin että toisiinsa, ja ne muodostavat lukemattomia, osittain päällekkäisiä, vuorovaikutteisia yhteisöjä (Alim 2009, 9). Hiphop-kulttuurien kokonaisuutta Alim (2009, 3) ehdottaa kutsuttavan globaaliksi hiphop-kansaksi (*Global Hip Hop Nation*, suomennos kirjoittajan; ks. myös samasta termistä Mitchell 2001), joka on samankaltainen niin sanottu ”kuviteltu yhteisö” (*imagined community*, Anderson 1991) kuin muutkin monikulttuuriset ja monikieliset kansat.

Tässäkään tutkielmassa hiphop-kulttuuria ei nähdä yhtenä monoliittisena kulttuurina mutta tiedostetaan määritelmän ja rajauksen tarve. Tutkielman käsitykseen hiphopista sisältyy neljä yllä mainittua taidemuotoa ja tiettyjä alati neuvoteltavia, kyseenalaistettuja ja muuttuvia konventioita ja diskursseja, joista keskeisimpänä vaatimus ja keskustelu autenttisuudesta. Tutkielmassa otetaan kuitenkin huomioon myös se, että vaatimus ja keskustelu alkuperästä ja autenttisuudesta on hyvin moninaista hiphopin eri taiteenaloilla ja rapmusiikin genreissä; esimerkiksi huumorirapissa vaatimus autenttisuudesta ja keinot tuottaa sitä ovat täysin erilaisia kuin niin kutsutussa todellisuusrapissa (ks. alla luku 2.2.2 latvialaisen rapmusiikin genreistä ja Krims 2000, 48). Hiphopin ja rapmusiikin juuria 1970-luvun afroamerikkalaisten ja afrokaribialaisten yhdysvaltalaisen nuorten kulttuurina ei ole tarvetta kiistää, ja niillä on suuri vaikutus siihen, minkälaiseksi hiphop-kulttuuri on muodostunut. Latvialaista hiphopia ei ole kuitenkaan mielekäästä tarkastella samoista lähtökohdista kuin esimerkiksi newyorkilaista hiphopia. Tästä syystä latvialaista hiphop-kulttuuria pidetään tässä tutkielmassa omia

paikallisia resursseja hyödyntävänä itsenäisenä kulttuurina, joka on kuitenkin myös jatkuvassa vuorovaikutuksessa muun globaalin hiphop-kansan ja erityisesti yhdysvaltalaisen hiphop-kulttuurien kanssa.

2.2 Rapmusiikki Latviassa

Rapmusiikki on löytänyt paikkansa myös latvialaisesta kulttuurista. Monet kevyen musiikin tunnetuimmista artisteista ovat juuri rapartisteja, jotka edustavat rapin eri genrejä tai tyylejä, ja erityisesti Riiassa järjestetään runsaasti rapkonsertteja ja -battleja eli räppäreiden välisiä riimittelukilpailuja. Nykyään rapmusiikkia tehdään Latviassa yleisesti latviaksi ja venäjäksi, mutta tässä tutkielmassa käsitellään lähes pelkästään latviankielistä lyriikkaa; ainoa poikkeus tästä on Ozolsin *Cieņa un Mīlestība* -albumin (suom. Kunnioitus ja Rakkaus) osittain venäjänkieliset tekstit.

Latvialaisen hiphop-liikkeen historiasta ei ole tehty tutkimusta, ja ainoat kirjoitetut lähteet siitä ovat internetin keskustelupalstat sekä hiphop-aktiivien ja toimittajien kirjoittamat artikkelit internetissä. Luotettavimpia lähteitä ovat tietysti musiikkijulkaisut ja eräät aiheeseen liittyvät uutisfilmit. Tässä katsauksessa latvialaisen rapmusiikin vaiheisiin olen aikaisemman tutkimustiedon puutteessa tukeutunut pääasiassa Kate Kanastan (2012) tekemään latvialaisen hiphopin uranuurtajan Edmunds Veizānsin haastatteluun, latvialaisten DJ:den AG:n ja Raitisin (1999 ja 2003) artikkeleihin ja Gatis Bērziņš (2008) *Pāris vārdos* -dokumenttielokuvaan (suom. Parilla sanalla), jossa haastatellaan useita Latvian 2000-luvun rap-artisteja.

2.2.1 Latviankielisen rapmusiikin vaiheita

Hiphop-musiikkiin tutustuttiin nykyisen Latvian alueella jo 1970-luvun alussa, jolloin musiikinlaji oli vasta alkanut kehittyä Yhdysvalloissa. Kaksi hiphop-kulttuurin osaa, breakdance ja graffiti, tulivat Neuvostoliitossa ja siihen kuuluneessa Latvian sosialistisessa neuvostotasavallassa pian suosituiksi. Hiphop-musiikkia latvialaiset eivät alkaneet kuitenkaan vielä tehdä itse. (Kanasta 2012.) Ensimmäistä kertaa latvialaiset ryhtyivät hiphop-musiikin tekoon länsisaksalaisen DJ West-Bamin Riian-vierailun ja -konserttien jälkeen vuonna 1987.

Silloin latvialainen muusikko Roberts Gobziņš ryhtyi yhteistyöhön West-Bamin kanssa ja aloitti esiintymisen DJ:nä nimellä East-Bam (ks. video West-Bamin vierailusta Riassa vuonna 1988: Kurmis alā – Mole in the Hole 2/6). Vuonna 1990 berliiniläinen levy-yhtiö julkaisi ensimmäisen latvialaisen rapsinglen *Aka Aka*, jonka kirjoitti ja esitti East-Bam. Tämä ei kuitenkaan ollut ensimmäinen kerta, kun Gobziņš räppäsi: jo vuonna 1982 hän puhui rytmikkäästi rapmusiikin tapaan Dzeltenie Pastnieki -yhtyeen kappaleella *Bezcerīgā dziesma* (suom. Toivoton laulu). Joka tapauksessa *Aka Aka* -singleä (suom. Kaivo Kaivo) voidaan pitää ensimmäisenä kiistattomana latvialaisena rapkappaleena, ja siitä tuli Latviassa hyvin suosittu. (AG & Raitis 2003.) Huomattavaa on, että tämä ensimmäinen latvialainen rapkappale on latviankielinen, mutta vakavana rapmusiikkina sitä ei humorististen riimiensä ja vitsikkään absurdiutensa vuoksi voi pitää.

DJ-toiminnasta tuli Latviassa yhä suositumpaa, mutta toisin kuin Neuvostoliiton ulkopuolella siellä DJ:t soittivat yhä 1980- ja 1990-luvulla äänilevyjen sijaan ääninauhoja (ks. esimerkiksi uutisfilmi *Tape-Jockeys from Latvia* (1991)). Vähitellen DJ:t omaksuivat ulkomaisesta hiphop-musiikista tavan puhua rytmikkäästi ja riimitellen musiikin päälle ja alkoi syntyä ensimmäisiä latvialaisia rapyhtyeitä kuten Scalp Lounais-Latvian Liepājasta ja AG & Orfejs Keski-Latvian Aizkrauklesta (AG & Raitis 2003). Artclub-yritys keräsi useiden latvialaisten hiphop-artistien musiikkia epävirallisille, kaupalliseen levitykseen päätyöttömille *Latvian Beat I* ja *Latvian Beat II* -kokoelmanauhoille. Ääninauhat kiersivät DJ:ltä toiselle, ja siten latvialainen hiphop-musiikki, räppäys mukaan lukien, löysi tiensä Latvian yökerhoihin. (AG 1999.) Gatis Bērziņš (2008) latvialaista rapmusiikkia käsittelevässä *Pāris vārdos* -dokumenttielokuvassa 2000-luvun rapartistit muistelevat esimerkiksi MC Uncle U:n, DJ Horensin ja myöhemmin rapartistiksi ryhtyneen Čižiksin tehneen latvialaiseen hiphop-kulttuuriin vaikuttaneita varhaisia rapkokeiluja *Latvian Beat* -kokoelmilla.

Kaikki *Pāris vārdos* -elokuvassa esiintyvät artistit kertovat tutustuneensa rapmusiikkiin vuosien 1990–1995 välillä. Musiikin leviämisen kanaviksi he mainitsevat muun muassa toreilta ostetut kasetit, niistä kotona tehdyt kopiot ja hieman myöhemmin koteihin saapuneet hitaat modeemiyhteydet. Radiossa rapmusiikki ei heidän mukaansa soinnut Latviassa vielä 1990-luvulla. (Bērziņš 2008.) Kiinnostavaa on, että Triin Vallaste (2017, 130) artikkelissaan

rapmusiikin saapumisesta Viroon mainitsee erääksi tärkeimmistä varhaisista kanavista juuri radion ja virolaista rapmusiikkia suosineet radiojuontajat. Tutkimusta rapmusiikin todellisista soittomääristä latvialaisessa radiossa ei ole tehty, mutta haastatteluissa ja rapartistien kirjoittamissa artikkeleissa on mainintoja myös latvialaisen rapmusiikin radiosoitosta jo 1990-luvun loppupuolella (AG & Raitis 2003, Bērziņš 2008, Kanasta 2012). 1990-luvun alussa latvialaiset rapartistit muistelevat kuunnelleensa sellaisia maailmankuuluja yhdysvaltalaisia artisteja ja yhtyeitä kuin newyorkilaiset Wu-Tang Clan, Public Enemy ja Tupac Shakur sekä kalifornialainen Cypress Hill (Bērziņš 2008).

Aka Aka -singlen julkaisun jälkeen tärkeitä tekijöitä latvialaisen rapmusiikin tiellä laajan yleisön musiikiksi olivat erityisesti FACT-yhtyeen perustaminen vuonna 1995 ja S'T'A-yhtyeen perustaminen vuonna 1998. FACT:in muodostivat neljä nuorta miestä, jotka olivat omaksuneet yhdysvaltalaisen rapartistien ulkoisen olemuksen ja kielen. Heidän ensimmäinen ja viimeinen albuminsa *Fact* julkaistiin vuonna 1998 hieman ennen yhtyeen hajoamista. (AG & Raitis 2003.) Vaikka yhtyeellä oli kappaleita myös latviaksi (esimerkiksi *Ielu dzīve*, suom. Katuelämää), debyyttialbumin kappaleet ovat englanninkielisiä. Myös tekstien aiheet muistuttivat yhdysvaltalaista raplyriikkaa: levyllä käsitellään useammassa kappaleessa muun muassa juhlimista, laittomien ja laillisten päihteiden käyttöä ja artistien kotikulturia eli Riikaa.

Ensimmäinen radiokuuluvuutta saanut latviankielistä rapmusiikkia tekevä yhtye oli S'T'A, jonka kappale *Intervija* (suom. Haastattelu) aloitti rapartistien Kurts ja Žaks tien latviankielisen rapmusiikin popularisoinnissa. Ensimmäisen kokoelman *Manas pilsētas skati* (suom. Kaupunkini näkymät, 2001) jälkeen yhtyeen muodostaneet artistit siirtyivät soolourilleen, Kurts yhä samalla artistinimellä ja Žaks nimillä Žaks ja Jacques of S'T'A. FACT-yhtyeen hajottua kolme sen jäsenistä aloitti soolouransa, ja kahdesta heistä, Gustavosta ja Ozolsista, tuli Latvian ensimmäiset paikalliset laajan yleisön tuntemat rapartistit. Ozolsin *Cieņa un Mīlestība* -debyyttialbumi julkaistiin vuonna 2001 ja Gustavon *Beidzot* (suom. Viimein) vuonna 2004. Ozolsin albumin tekstit ovat enimmäkseen latviankielisiä, mutta yksi kappaleista on levyllä sekä venäjäksi että latviaksi, yksi kokonaan venäjäksi ja yhden kappaleen teksti on osittain latviaksi ja osittain venäjäksi. Gustavon albumin tekstit ovat

latviaa. Ozolsin ja Gustavon menestyksestä kertoo paljon esimerkiksi se, että vielä vuonna 2008 julkaistussa *Pāris vārdos* -dokumenttielokuvassa tunnettu latvialainen musiikin tuottaja, muusikko ja säveltäjä Guntars Račs arvioi, että he ovat ainoat latvialaiset rapartistit, joiden musiikilla on kaupallista arvoa (Bērziņš 2008).

FACT, S'T'A ja niiden jäsenten soolourat tekivät latviankielisestä rapmusiikista ja hiphop-kulttuurista yleisesti tunnettua Latviassa, ja uusia yhtyeitä ja artisteja alkoi ilmestyä lisää. Latviaan myös omaksuttiin uusia rapgenrejä: esimerkiksi Gacho alkoi tehdä Latviassa klubiräppinä tunnettua musiikkia, jossa pääosassa on tanssittava elektroninen musiikki, kun taas Armands oli yksi ensimmäisistä yhteiskunnalliseen kritiikkiin keskittyvistä rapartisteista. 2000-luvulla Riassa alettiin järjestää säännöllisesti myös freestyle-kilpailuja ja hiphop-konserttisarjoja ja -festivaaleja (mm. Hhradio.lv – Latviešu Hip-Hop RadioInformācija, HC.lv kultūras portāls).

Rapmusiikin ja hiphop-kulttuurin asettumisesta osaksi paikallista kulttuuria kertoo paljon se, että hiphop on ollut Latviassa esillä jopa eräässä kansallisen identiteetin rakentamisen ja ylläpitämisen peruselementeistä, Laulu- ja tanssijuhlilla. Laulu- ja tanssijuhlat ovat suuri kuoro- ja kansantanssitapahtuma, jonka järjestämisestä viiden vuoden välein määrätään Latviassa lailla (Dziesmu un deju svētku likums 2005). Sen lisäksi viiden vuoden välein järjestetään myös nuorison laulu- ja tanssijuhlat. Laulu- ja tanssijuhlien merkitys Latvian musiikkikulttuurissa on valtava, ja ihmiset osallistuvat innokkaasti niiden järjestämiseen: esimerkiksi vuoden 2018 juhliin järjestäjät ilmoittivat rekisteröityneen yli 43 000 esiintyjää ja paikalle odotettiin saapuvan noin 500 000 katsojaa (Vispārējie latviešu dziesmu un deju svētki 2018). Vuonna 2000, yhdeksän vuotta Edmunds Veizānsin breakdance-koulun perustamisen jälkeen, tanssikoulu esiintyi osana nuorten laulujuhlien päätöskonserttia (Kultūras informācijas sistēmu centrs 2000). Vuonna 2003 Laulujuhlien nuorisokuorojen konsertissa puolestaan rapartisti Ozols esitti yhdessä latvialaisen musiikin suurnimen, säveltäjä Raimonds Paulsin kanssa versionsa *Dāvāja Māriņa* -kappaleesta (suom. [latvialaisen kansanperinteen jumalatar] Māriņa lahjoitti) (Kultūras informācijas sistēmu centrs 2003), joka tunnetaan Suomessa nimellä *Miljoona ruusua*.

2.2.2 Latviankielinen rapmusiikki nykyään

Rapmusiikista on tullut yksi Latvian suosituimmista populaarimusiikin tyylilajeista.

Daugavietisin & Lācen (2011, 49–50) tutkimuksessa koululaisten musiikkimausta ja sen kehityksestä Latviassa hip-hop on musiikillinen osakulttuuri, johon suurin määrä koululaisia kertoo identifioituvansa. Erityisen kiinnostavaa on, että hip-hop on suosituin musiikillinen osakulttuuri kaikkien tutkittujen ryhmien (tytöt ja pojat sekä latvian- ja venäjänkieliset) joukossa niin vuonna 2002 kuin vuonna 2010, kun taas muiden musiikillisten osakulttuurien luvuissa on suuriakin eroja näiden ryhmien välillä (Daugavietis & Lāce 2011, 49–50).

Latviassa ei tilastoida musiikin myynti- tai soittomääriä, joten musiikkityyliin ja artistien suosion mittaaminen on vaikeaa. Muun muassa musiikkiin erikoistunut sosiologi Daugavietis on kuitenkin julkaissut henkilökohtaisissa blogissaan laajan katsauksen Latvian nuorten musiikkimausta. Katsaus perustuu Spotify-musiikkitoistopalvelun ja YouTube-videopalvelun tilastoihin, radiokanavien kyselyihin, Eurobarometriin ja aikaisempiin Latvian yliopistossa tehtyihin kyselyihin. Sen perusteella näyttää siltä, että noin puolet alle 20-vuotiaista latvialaisista kuuntelee rapmusiikkia, mikä tekee siitä suosituimman osakulttuurigenren. Kaikkein suosituinta rapmusiikki näyttäisi olevan alle 20-vuotiaiden joukossa. Kiinnostavaa on myös, että Daugavietisin laskelmien perusteella rapmusiikkia kaikkein läheisimpänä musiikkigenrenä pitää merkittävästi suurempi osa latvialaisista nuorista kuin Euroopan unionin jäsenmaiden nuorista keskimäärin. (Daugavietis 2017.)

Rapmusiikille on esitetty useampia genre- ja aihejaotteluita. Eräässä niistä Krims (2000, 55–80) jakaa rapmusiikin neljään aiheiltaan ja musiikillisilta piirteiltään eroavaan genreen: bilerap, machorap, jazz-/boheemirap ja todellisuusrap (alunperin en. *party rap*, *mack rap*, *jazz/bohemian*, *reality rap*, suomennokset kirjoittajan). Machorapin genreen puhtaasti kuuluvaa musiikkia ei latviankielisestä rapmusiikista vaikuta löytyvän, vaikka sen piirteitä kuten naisten suosiolla ja seksikokemuksilla kerskailua ja seksuaalisten halujen ilmaisua naisille löytyy toki useiden artistien teksteistä. Kuitenkin myös Krims (mts. 64) kirjoittaa, että machorapin genreä on usein mahdotonta erottaa bilerapistä. Kolme muuta genreä sen sijaan ovat selkeästi tunnistettavissa latvialaisenkin hip-hopin kentältä.

Bileräppi, johon Latviassa viitataan ilmauksin *klubņiki* ja *kluba reps*, kuvailee usein hauskanpitoa, päihteidenkäyttöä, rahaa ja kaupallista menestystä, mutta muista genreistä sen erottaa keskeisimmin biitit eli musiikillinen tausta: bilerap on ensisijaisesti tanssittavaksi tai tunnelman ylläpitämiseen tarkoitettua rapmusiikkia, jossa on usein helposti muistettavat ja mukana laulettavat riimit erityisesti kertosäkeessä (Krimis 2000, 55–56). Tätä genreä Latviassa edustavat nykyään muun muassa suuri osa Gachon ja Singapūras Satīnsin musiikista. Machorapgenren rakkauslaulujen ja bilerapgenren elektronisen tanssimusiikin välimaastossa liikkuvat myös esimerkiksi sellaiset suositut artistit kuin Reiks ja Fakts. Alkuperäinen, Etelä-Bronxin katujuhlissa soitettu rapmusiikki oli Krimsin (mts. 55) mukaan juuri bilerappiä, sillä sen tavoitteena oli saada ihmiset tanssimaan ja viihtymään juhlissa. Tätä perinnettä jatkavat mitä moninaisimmat artistit, ja voikin arvella, että bilerap on myös latvialaisessa hiphop-kulttuurissa yksi suosituimmista genreistä: esimerkiksi tämän tutkielman artisteista kumpikaan tuskin identifioituisi ensisijaisesti bilderapgenren tekijäksi, mutta kummankin heidän tuotannostaan löytyy kappaleita, jotka edustavat ilmiselvästi juuri tätä genreä.

Jazz-/boheemirap-genressä keskeisessä osassa ovat vain harrastajien tunnistamat kulttuuriset viittaukset, verbaalinen taituruus ja usein yhtyeen kappaletta varten soittama jazzmusiikki (Krimis 2000, 65–66). Tätä genreä Latviassa edustaa selkeimmin Arturs Skutelis un Tvērumi -yhtye: kappaleiden tekstit vilisevät viittauksia latvialaiseen ja maailmankirjallisuuteen, paikalliseen ja globaaliin hiphop-kulttuuriin ja muille taiteiden ja kulttuurin aloille, ja musiikillisesta puolesta vastaa muun muassa saksofonista, poikkihuilusta, bassokitara, kosketinsoittimista ja lyömäsoittimista koostuva Tvērumi-orkesteri. Tämän hetken latvialaisista rapartisteista tunnetuin verbaalisesta taituruudestaan lienee kuitenkin Ansis, ja monitasoista ja mutkikasta intertekstuaalisuutta löytyy myös esimerkiksi Edavārdin teksteistä. Heidät voikin nähdä jazz-/boheemirapin ja bilerapgenren ohella todennäköisesti suosituimman genren, todellisuusrapin välimaastossa.

Todellisuusrapin keskeisin piirre on Krimsin (2000, 70) mukaan se, että se kertoo tosielämästä – yhdysvaltalaisessa rapissa yleensä urbaanista keskikaupunkielämästä. Tähän

genreen kuuluu myös usein kauhisteltu ja kritisoitu gangstarap, jossa kuvataan rikollista elämäntapaa. Latvialaisesta rapmusiikista suuri osa on todellisuusrappia: teksteissä kerrotaan hyvin arkisia asioita, kuvaillaan usein karua arkitodellisuutta ja korostetaan tarinoiden todenmukaisuutta. Tämän hetken suosituimmista artisteista esimerkiksi Ansis, Edavārdi, Eliots ja Viņa edustavat pääasiassa tätä genreä. Tässä tutkielmassa tarkastellut Ozolsin ja Skutelisin debyyttialbumit voi lukea lähes puhtaasti todellisuusrapin genreen.

Suomalainen rapartisti Paleface (2011, 192) listaa *Rappiotaidetta: Suomiräpin tekijät* -teoksessaan suomalaisen raplyriikan aiheita, ja Westinen (2014, 59) jakaa osittain tähän listaukseen perustuen suomalaisen raplyriikan aiheet kolmeen ryhmään. Aiheryhmät ovat 1) hauskanpito / elämästä nauttiminen, 2) yhteiskunnallinen kritiikki ja yhteiskunnalliset kysymykset sekä 3) koti, rakkaus ja elämä (alunperin en. *having fun / enjoying life, societal critique and issues, home, love and life* (mts. 59), suomennokset kirjoittajan) ja jokaisella niistä on useampia alaryhmiä ja niiden ala-aiheita. Tarkempi yläteemojen alaryhmien vertailu suomalaisen ja latvialaisen rapmusiikin välillä vaatisi laajempaa aiheen tutkimista, mutta ylimmän tason kolme aiheryhmää sopivat hyvin myös latvialaisen rapmusiikin yleisimpien aiheiden tarkasteluun. On huomattava, että aiheet ovat osittain limittäisiä: esimerkiksi hauskanpidosta räppäämiseen liittyy usein myös viimeiseen aiheryhmään kuuluva kavereista räppääminen.

Kuten yllä bilerapin kohdalla mainittiin, Latviassa on useita artisteja, joiden musiikissa käsitellään hauskanpitoa ja elämästä nauttimista. Gachon *Stampā grīdu* -kappaleen (suom. Tamppaa lattiaa) teksti vuodelta 2015 on hyvin tyypillinen esimerkki tämän aiheryhmän tekstistä latviankielisessä rapmusiikissa. Kappaleessa kuvaillaan juhlia ja ”meidän” pakonomaista tarvetta tanssia aamuun asti:

*Jumta nav un nebūs – jumtu nevajaga mums!
Hūdā sazīmējiet dīdžeju un pāris tumbas.
Mēs kā vampīreļi uzvelkamies, kad nāk tumsa.
Gaidām rītu, kā tīņi gaida pumpas.
Ļaujies emocijām, šis ir pozitīvs murgs.*

”Kattoa ei oo eikä tuu: me ei kattoa tarvita!
Huudeilla nähkää DJ ja pari kaiutinta.
Me kuin vampyyrit ryömimme esiin, kun tulee pimeää.
Odotamme aamua niin kuin teinit oottavat finnejä.
Antaudu tunteille, tää on positiivinen painajainen.

*Netaupi spēkus un mazāk vēl kurpes.
Ieradušies ciemiņi no kukū mājas –
Nevaldāmas rokas, nevaldāmas kājas.*

Älä säästele voimia ja vielä vähemmän kenkiä.
Paikalle saapunut vieraita hullujenhuoneelta:
Hallitsemattomat kädet, hallitsemattomat
jalat.”

Toinen yleinen teema tämän ensimmäiseksi mainitun aiheryhmän teksteissä ovat päihteet, erityisesti alkoholi ja kannabis, mutta useinkaan päihteidenkäyttöä ei kuvailla pelkästään hauskana ajanvietteenä. Tästä erinomainen esimerkki on ensimmäisen latvialaisen naisräppäri Viņan debyyttialbumia seurannut single *Tēja ar karalieni* (suom. Teetä kuningattaren kanssa) vuodelta 2018. Musiikilliselta tyyliltään kappale on selvästi tarkoitettu tanssittavaksi, ja tekstissä kuvaillaan alkoholin juomiseen keskittyvää juhlimista, kertojan humalassa aiheuttamaa kaaosta ja musiikin tekemisen ja alkoholin liittoa:

*Esmu staigājošs skandāls,
kas pārāk droši vandās.
Neprasiet man kārtību –
es to nespēju jums dot.
Neskaties man acīs –
tur mīt nelaime un posts.
Inde tev pie lūpām
un duncis tavās krūtīs,
šis ir mīlas stāsts,
bet sasodīti sūdiģs.
Visiem pilnas glāzes,
mūsu apsolītā mūžība
kaut kur vilcinās –
mēs to atstājām aiz durvīm.
Dzērieni, dzērieni, dzērieni pa gaisu,
dzērieni, dzērieni, dzērieni pa grīdu,
dzērieni, dzērieni, dzērieni uz drēbēm,
dzērieni, dzērieni pamatīgi smērē.*

”Oon kävelevä skandaali,
joka meuhkaa liian rohkeesti.
Älkää pyytäkö multa järjestystä:
en sitä pysty teille antamaan.
Älä kato mua silmiin:
niissä asuu onnettomuus ja tuho.
Myrkky huulillas
ja puukko rinnassas.
Tää on rakkaustarina
mutta hiton paska [sellainen].
Kaikilla täydet lasit,
meille luvattu ikuisuus
hidastelee jossain:
jätimme sen oven taakse.
Juomat, juomat, juomat ilmassa,
juomat, juomat, juomat lattialla,
juomat, juomat, juomat vaatteilla,
juomat, juomat perusteellisesti tahraa.”

Yhteiskunnallisesti kantaaottavia tekstejä on latvialaisessakin rapmusiikissa runsaasti. Kritiikki kohdistetaan usein kulutusyhteiskuntaan, kapitalismiin, ahneuteen ja korruption, mutta toisinaan kritiikki osoitetaan yksilöille, jotka eivät näe riittävästi vaivaa menestyksensä eteen. Eräs tämän hetken tunnetuimmista yhteiskunnallisesti kriittisistä rapartisteista on

Ansis, joka esimerkiksi *Nogrimušo kruīza kuģu baseini* -kappaleessaan (suom. Uponneiden risteilylaivojen altaat) vuonna 2017 kuvaa yhteiskuntaa, joka uskottelee ihmisille, että heidän on tehtävä määrättömästi töitä tai huijattava toisiaan pärjätäkseen:

*Tur ārā saka: "Vajag zagst un krāpt", kas
pelna.*

Tev no bērnības to čukst jau tava kāpņu telpa

*un tu klausies, kaut te daudzus tāda apjausma
biedē.*

*Tas nav grūti appist tos, kas viegli apaug ar
piepēm.*

*Un tāpēc mana statistika rāda to,
kāpēc centrā iznākot no viena Fēniksa var tik
labi redzēt nākamo.*

*Sargi kaklu, kad meklē kādu, kas grib
tev palīdzēt stumt tavu vezumu uz nākamo cini,*

*jo tie ceļi tam domāti ir, lai mēs uz zemes
kristu,*

*dragātu mugurās dunčus, liekuļotu un sejas
sistu,*

Justu bailes, bet tikmēr nejustu, kā ceļas risks

*dzīvot tai pilsētā, kur neviens vairs otram
neuzticas.*

”Siellä [vankilan] ulkopuolella ne sanoo:
‘Täytyy varastaa ja huijata’, jotka ansaitsee.

Sitä sulle lapsesta asti kuiskailee
rappukäytäväkin,
ja sä kuuntelet, vaikka monia sellanen käsitys
pelottaa.

Ei oo vaikee kusettaa niitä, jotka helposti
sammaloituu.
Ja siksi mun tilastot näyttää sen,
miksi keskustassa yhdestä Feniksistä
[uhkapelipaikasta] tullessa näkee niin hyvin jo
seuraavan.

Suojele kaulaa, kun etit jotain, joka haluaa
sua auttaa työntämään sun kuorman
seuraavalle kumpareelle,
koska ne tiet on sitä varten, että me
kaaduttaisiin maahan,
iskettäisiin selkiin puukkoja, teeskenneltäisiin
ja lyötäisiin kasvoja,
tunnettaisiin pelkoa, mut samalla ei tunnettais,
miten riski kasvaa
elää siinä kaupungissa, jossa kukaan ei enää
luota toiseen.”

Yhteiskunnalliseen aihepiiriin kuuluu Latviassa myös nationalistinen raplyriikka.

Isänmaallisten tunteiden nostattamiseen tarkoitettuja rapkappaleita on Latviassa laajempikin joukko, mutta suoranainen nationalismi on harvinaisempaa. Nationalistisesta lyriikasta eräs merkittävimpiä on Rejsin *Par latvisku Latviju* -kappale (suom. Latvialaisen Latvian puolesta) vuodelta 2012. Kappale julkaistiin venäjän kielen aseman virallistamista ajaneen kansanäänestyksen kynnyksellä, ja kappaleesta tuli erittäin suosittu. Kappaleessa hyödynnetään useaan otteeseen kansanedustaja Juris Dobelisin sitaattia: ”Täällä ei ole Venäjää ja täällä ei koskaan tule olemaan Venäjää. Älkääkä haaveilko siitä”. Abrene oli Latvian alue, josta osa liitettiin toisen maailmansodan aikana Venäjän sosialistiseen federatiiviseen neuvostotasavaltaan.

*Šeit nekad nebūs Krievija,
Krievija var ņemt Abreni sev par piemiņu.
Ir pēdējais brīdis šeit kaut ko labot,
viena himna, viens karogs, viena valoda.*

”Täällä ei koskaan tule olemaan Venäjää,
Venäjä voi ottaa Abrenen itselleen muistoksi.
On viimeinen hetki täällä jotain parantaa,
yksi hymni, yksi lippu, yksi kieli.”

Westinen (2014, 62) lukee yhteiskunnallisen rapin aiheisiin myös uskontoa käsittelevät tekstit. Uskonto ja sen kritiikki vaikuttaa olevan harvinainen aihe latvialaisessa raplyriikassa, ja vuonna 2007 ainoan albuminsa julkaissutta Āķista kutsutaankin Latvian ainoaksi kristityksi rapartistiksi. Hän ei ole kuitenkaan ollut aktiivinen musiikintekijä enää moneen vuoteen. *Credo*-kappaleessaan vuodelta 2006 hän kertoo uskoontulosta:

*Mans brīnumdaris liek maniem mirušajiem
mosties
tā, ka mani mirušie dzīvajiem bēru maršus
nodzied.
Viņa brīnums liek sausiem caur jūru doties,
bet jūs ar savu zinātni to nesaprotiet.
Man brīnums ir tas, ka es kaut kam ticu vispār.
Agrāk domāju, ka apdzīvoju matricu, no kuras
nevar izkāpt,
tad ieraudzīju Jēzu Kristu ar brūcēm sistām,
kārtis atklātas it kā evakuācijas plāns izklāts.*

”Ihmeidentekijäni saa kuolleen heräämään,
niin että kuolleen laulavat hautajaismarsseja
eläville.
Hänen ihmeensä saavat kulkemaan kuivana
meren läpi,
mutta te tieteenenne ette sitä ymmärrä.
Ihmeeni on se, että ylipäättään uskon johonkin.
Aiemmin ajattelin, että elän matriisissa, josta ei
pääse pois,
silloin havaitsin Jeesuksen Kristuksen
iskettyine arpineen,
kortit esillä kuin paljastettu
evakuointisuunnitelma.”

Kotia, rakkautta ja elämää koskevien aiheiden joukkoon kuuluvat niin perinteiset rakkauslaulut kuin raplyriikalle ominaiset artistin itsensä tai kaveriporukan esittelyt. Näitä molempia löytyy latvialaisesta raplyriikasta runsaasti, mutta eräs erityisen kiinnostava aihealue latvialaisessa raplyriikassa on elämänkatsomus. Latvialaisten rapharrastajien ”motivaatorapiksi” kutsuma lyriikka kuuluu juuri tähän aihejoukkoon. Eräs tunnetuimmista tällaista raplyriikkaa tehneistä artisteista on jo erittäin menestyksekkään rapuransa lopettanut Gustavo, jonka kappaleissa kuvaillaan usein pieniä, varsin arkisia havaintoja. Hyvä esimerkki tästä on vuonna 2011 julkaistu *Plus/mīnuss*-kappale (suom. Plus/miinus), jossa hän kuvailee havahtumista yksitoikkoisella raitiovaunumatkalla:

*Tik spokaini tie mazie mellumi saista un
pievelk uzmanību sev tā kā magnēti,
bet kopainu ieraudzīt – cik tas ir skaisti!*

Un izjust, ka viss ir kārtībā jau saknē.

”Niin aavemaisesti ne pienet sotkut vetoaa ja
kääntää huomion itseensä kuin magneetit,
mutta kokonaiskuvan näkeminen – se on
kaunista!

Ja sen tunteminen, että kaikki on jo
perustaltaan kunnossa.”

Latvialaisen hiphopin, kuten lähes kaikkien muidenkin Latvian osakulttuurien ja taiteen muotojen, maantieteellinen keskus on Riika. Osa läpilyöneistä artisteista on kotoisin Riian ulkopuolelta, mutta studiot, suurimmat konsertit, battlet eli improvisoidun rapin kilpailut ja paikallinen hiphop-yhteisö ovat pääasiassa Riiasa. Tämän tutkielman artistit Ozols ja Skutelis ovat myös kotoisin pääkaupungista. Riika-keskeisyys näkyy sekä tekstien aiheissa, niiden ilmaisemissa asenteissa ja arvoissa että kielessä. Kotiseutua käsittelevät kappaleet koskevat lähes poikkeuksetta Riikaa ja sen tiettyjä alueita, ja rapskeneä ja posseja eli hiphop-kulttuurin jäsenten yhteisöjä tai kaveriporukoita kuvaavissa teksteissä mainitaan juuri Riian paikkoja ja ryhmittymiä. Eräs tunnetuimmista posseista, vuonna 2002 perustettu Kreisais Krasts kantaa jo nimessään tätä Riika-keskeisyyttä: sen nimi, suomeksi Vasen Ranta, viittaa Riian Pārdaugavan alueeseen keskustaa vastakkaisella Väinäjoen rannalla.

Rapmusiikin kielestä Latviassa ei ole tehty tutkimusta, mutta sen vaikutuksista nuorisokieleen on maininta Ernstsonen ja Tidriķen Latvian nuorisokieltä käsittelevässä *Jauniešu valoda* -teoksessa. Heidän mukaansa rapmusiikin ja erityisesti Ozolsin suosio on vaikuttanut siihen, minkälaisia sanoja nuoriso puhekielessään käyttää (Ernstsone & Tidriķe 2006, 100). Omassa kolmentoista rapkappaleen tekstiä käsittelevässä kandidaatintutkielmassani havaitsin, että suurin osa teksteistä hyödynsi enimmäkseen Riian alueen yleiskieltä, mutta erityisesti paikallista autenttisuutta rakentavissa teksteissä käytettiin Riiasa puhuttua nuorisokieltä, jossa näkyy sekä englannin että erityisesti venäjän kielen vaikutus (Suna 2014, 26–28). Riian ulkopuolisen puhekielen käyttöön ei vaikuteta Riian hiphop-yhteisössä suhtauduttavan myönteisesti. *Pāris vārdos* -dokumenttielokuvassa artistit kommentoivat Latgallian alueella puhuttavaa kielivarianttia käyttävän Borowa MC -yhtyeen musiikkia, ja musiikillisten piirteiden kritisoimisen lisäksi useampi artisti pitää murteen käyttöä naurettavana ja täysin sopimattomana rapmusiikkiin (Bērziņš 2008).

2.3 Autenttisuus hiphop-kulttuurissa

Kielitoimiston sanakirja (2020) määrittelee autenttisuuden sanoilla 'aito', 'väärentämätön' ja 'luotettava', kun taas latvian yleiskielen sanakirjassa *Latviešu literārās valodas vārdnīca* (Tēzaurs) määritelmä sanalle *autentisks* ('autenttinen') on "Sellainen, joka on samankaltainen kuin alkuperäinen. Sellainen, joka perustuu alkuperäislähteeseen. Luotettava, uskottava." (*Tāds, kas saskan ar oriģinālu. Tāds, kas pamatojas uz pirmavotu. Neapšaubāms, ticams.*) Nämä kaikki ovat ominaisuuksia, joista akateeminen populaarikulttuurin ja -musiikin tutkimus on jo pitkään ollut kiinnostunut. Koska hyvin erilaisia musiikkityylejä, musiikin ominaisuuksia, artisteja ja teoksia voidaan eri tilanteissa, ajoissa ja paikoissa kutsua autenttisiksi, aidoiksi tai väärentämättömiksi, oletetaan tässä tutkielmassa, että autenttisuus ei ole musiikin tai tekstin kuulijasta riippumaton ominaisuus.

Moore (2002, 210) ehdottaa, että autenttisuus syntyy tulkinnassa ja musiikin kuuntelija tuottaa autenttisuuden musiikkia kuunnellessaan. Tässä tutkielmassa tehdään samankaltainen oletus, mutta nähdäkseni Mooren määritelmä kuitenkin kaipaa tarkennusta: siinä jää huomiotta se, että viestiä ei tulkita ainoastaan sitä vastaanotettaessa vaan myös sitä tuotettaessa. Siksi autenttisuutta konstruoi myös viestin tuottaja eli tässä tapauksessa artisti. Toinen tutkielmassa tehtävä oletus onkin, että autenttisuutta tuotetaan viestin tulkinnassa – oli tulkitsijana sitten viestin lähettäjä tai vastaanottaja. O'Flynn (2007, 33–34) kirjoittaa, että sellaisissa musiikkidiskursseissa, joissa autenttisuudella on jokin merkitys, autenttisuus on olemassa musiikin tuottajien ja kuluttajien keskinäisissä suhteissa. Tähän perustuu kolmas tässä tutkielmassa tehty oletus autenttisuudesta: koska autenttisuudella on keskeinen asema hiphop-kulttuurin diskurssissa, se on olemassa kulttuurin tuottajien ja vastaanottajien välisessä viestinnässä. Autenttisuus on siis luonteeltaan performatiivista, sillä se on olemassa ainoastaan esityksessä eli siinä mistä ja miten viestitään.

Autenttisuus on abstrakti, kulttuurisidonnainen konstruktio, eikä sen yhdestä, lopullisesta merkityksestä voi saada kiinni. Sen vuoksi tässä tutkielmassa ei kysytäkään, mitä on autenttisuus tai onko jokin autenttista, vaan mitä keinoja artistit käyttävät oman

autenttisuutensa muodostamisessa ja kuka tai mikä kuvataan teksteissä autenttiseksi – ja mitä ei. Autenttisuutta kommentoimalla voidaan tuottaa, ennallistaa ja hajottaa identiteettejä (O’Flynn 2007, 34). Nähdäkseni autenttisuuden tuottamisessa raplyriikassa on kyse nimenomaan identiteettien tuottamisesta: toistamalla *keepin’ it real* -mantraa ja perustelemalla omaa autenttisuuttaan rapartisti tuottaa autenttisen rapartistin identiteettiä. Globaali hip-hop-kulttuuri on epäjatkuvuuksien ja pirstoutumisen leimaaman postmodernin ajan ilmiö, ja Hallin (1999, 20–23) mukaan pirstoutuminen heijastuu myös tämän ajan identiteetteihin: ne uudelleenjärjestyvät jatkuvasti suhteessa muuttuviin sosiaalisiin ja kulttuurisiin maailmoihin ja yksilöihin itseensä. Tätä uudelleenjärjestämistä tapahtuu koko ajan kulttuuristen rakenteiden muuttuessa (mts. 20), ja siten esimerkiksi autenttisuuden olemuksesta hip-hop-kulttuurissa on tarpeen käydä jatkuvaa neuvottelua. Esimerkki tästä on se, miten rodun ja autenttisuuden suhde on muuttunut hip-hop-kulttuurissa sen levittyä kansainväliseksi ilmiöksi.

Toisaalta artistin ei edes tarvitse ottaa suoraan kantaa autenttisuuteensa, sillä autenttisuuden vaatimus on sisäänrakennettu hip-hop-kulttuuriin ja koskee, mahdollisesti huumorirapgenreä lukuun ottamatta, kaikkea hip-hop-musiikkia. Artistin onkin vastattava vaatimukseen kaikissa teksteissään, jolloin kaikki raplyriikka osallistuu neuvotteluun autenttisuudesta huolimatta siitä, käsittelevätkö tekstit aihetta eksplisiittisesti vai eivät. Hyvä esimerkki tästä ovat latvialaisen hip-hop-yhteisön jäsenten haastattelut, joita Skakovska (2016) teki kandidaatintutkielmaansa varten. Useat heistä korostivat haastatteluissa artistin aitouden tärkeyttä rapartistin identiteetille: lyriikan on heidän mukaansa kerrottava artistin ”aidosta todellisuudesta”, eikä esimerkiksi huumeiden kauppaamisesta voi räpätä henkilö, jolla ei ole siitä kokemusta (Skakovska 2016, 30).

Autenttisuutta ja siihen liittyvää identifioitumista voidaan tulkita useammalla tasolla. Moore (2002, 209) esittää kolmea tasoa, joiden autenttisuutta voi arvioida:

1. Ensimmäisen persoonan autenttisuus (*first person authenticity*): artisti puhuu totta omasta tilanteestaan.

2. Toisen persoonan autenttisuus (*second person authenticity*): artisti puhuu totta toisen (poissaolevan) tilanteesta.
3. Kolmannen persoonan autenttisuus (*third person authenticity*): artisti puhuu totta omasta kulttuuristaan ja siten representoi toisia.

Onkin huomattavaa, että hiphop-kulttuurissa toistuva autenttisuutta vaativa *keepin' it real* -mantra ei vielä anna viitteitä siitä, minkä tason autenttisuudesta rapmusiikissa pitäisi olla kyse. Se ei viittaa suoraan esimerkiksi hiphop-kulttuurin juuriin, kieleen, (epä)kaupallisuuteen tai henkilökohtaiseen rehellisyyteen, vaan jättää tilaa tulkinnalle ja autenttisuuden sisällöstä käytävälle neuvottelulle.

Autenttisuus on niin keskeinen aihe hiphop-kulttuurissa ja -tutkimuksessa, että kaikkea siihen liittyvää tutkimusta on mahdotonta käydä läpi tai tiivistää tätä tutkielmaa varten.

Hiphop-tutkimuksessa on tutkittu autenttisuutta muun muassa raplyriikan, artistien ja kuuntelijoiden haastattelujen ja musiikkivideoiden avulla, ja tutkijoiden tulkinnat autenttisuudesta ja sen merkityksestä hiphop-kulttuurille ovat olleet monenkirjavia. Westinen (2014, 60) erottelee kolme tasoa, joilla autenttisuutta hiphop-tutkimuksessa tarkastellaan: rotu ja kieli, kaupallisuus ja paikallisuus. Seuraavissa luvuissa nojaan tähän Westisen jaotteluun ja päällimmäisiin suuntaviivoihin.

2.3.1 Rotu ja kieli

Autenttisuuden sisällön neuvoteltavuudesta ja uudelleenhaastamisesta hiphop-diskursseissa kertoo paljon se, miten käsitettä on käytetty hiphop-tutkimuksessa ja miten se on muuttunut ajan ja hiphop-kulttuurin muutosten myötä. Perinteisesti ja usein edelleen autenttisuus nähdään suhteena esimerkiksi tietyn musiikkityylin perinteeseen ja alkuperäisinä pidettyihin piirteisiin. Hiphop-kulttuurissa esimerkki tästä on se, miten rotu ja kieli voidaan nähdä todisteena autenttisuudesta.

Historiansa vuoksi rapmusiikille syntyivät aluksi vahvat paikalliset ja ihonväriin liittyvät leimat, joita on alettu kyseenalaistaa vähitellen 2000-luvulla, kun ihmiset mitä erilaisimmista taustoista ympäri maailmaa ovat löytäneet sen parista ilmaisukeinonsa (Mitchell 2001, 1–2).

Eräs varhaisimmista hiphopin tutkijoista, Rose (1994, 6) näkee, että rapmusiikki on nimenomaan marginalisoidun afroamerikkalaisen väestön viestintä- ja ilmaisuväline, joka tuo heidän äänensä marginaalista keskiöön. Näyttääkin perustellulta väittää, että yhdysvaltalaisessa hiphop-kulttuurissa, päinvastoin kuin yhdysvaltalaisessa kulttuurissa yleisesti, musta edustaa merkitsemätöntä, dominoivaa sosiaalista kategoriaa, kun taas valkoinen on Toisen asemassa, jossa sen tulee täyttää dominoivan kategorian määräämät kriteerit voidakseen olla autenttinen (Cutler 2009, 79–80). Eräänä näistä dominoivan kategorian määräämistä autenttisuuden kriteereistä voi pitää rapmusiikissa käytettyä kieltä, sillä stereotyyppisesti eräs merkittävimmistä autenttisuutta määrittävistä asioista on ollut juuri afroamerikkalainen englannin puhekieli (Westinen 2014, 67).

Vaikka rotu ja kieli yhä ovat mahdollisia perusteita autenttisuuden tulkinnoille Yhdysvaltain hiphop-kulttuureissa, ovat ne Yhdysvaltain ulkopuolella harvoin relevantteja.

Hiphop-kulttuureilla ympäri maailmaa on kieltämättä esimerkiksi hyvin selkeät esteettiset yhteydet niiden yhdysvaltalaisiin juuriin, ja hiphop-harrastajilla on paljon muun muassa musiikista ja elokuvista saatua tietoa hiphop-kulttuurien sosiaalisista ja kulttuurisista olosuhteista Yhdysvalloissa. Globaalia hiphop-kulttuuria yhdistävän autenttisuuden vaatimuksen edessä herääkin kysymys siitä, minkä tason autenttisuudesta hiphopissa tulisi olla kyse: syntyykö autenttisuus esimerkiksi siitä, että musiikki edustaa sen alkuperäisiä juuria, vai siitä, että musiikki edustaa esimerkiksi artistin omaa kulttuurista kontekstia?

Mitchellin (2001, 11) mukaan hiphop-kulttuurin levitessä on kukin sen omaksunut kulttuuri ensin pyrkinyt yhdysvaltalaisen hiphopin kaltaiseen ilmaisuun, mutta pian hiphop on sopeutettu paikalliseen kulttuuriin esimerkiksi siirtymällä käyttämään paikallista kieltä rapmusiikissa. Alkuperäisen toistaminen ei siis näytä yleisesti olevan mielekäs tapa ilmaista autenttisuutta, mikä koskee myös rodun ja kielen merkitystä autenttisuudelle.

Toisinaan hiphopin afroamerikkalaisena ilmiönä nähdään yhdistävän kaikkia afrikkalaistaustaisia ihmisiä eri puolilla maailmaa (Westinen 2014, 68), ja myös huolta hiphopin kulttuurisesta omimisesta ja sen autenttisuuden kadottamisesta on esitetty (Mitchell 2001, 5). Nykyään hiphopin yhdysvaltalaisiin juuriin perustuvia käsityksiä autenttisuudesta ei hiphop-tutkimuksessa varsinkaan Yhdysvaltain ulkopuolella vaikuta löytyvän. Jeffriesin

(2011, 191) tekemän haastattelututkimuksen perusteella näyttää myös siltä, että rodulla ei nykyään ole huomattavaa vaikutusta Yhdysvaltojenkaan hiphop-yleisön arvioihin musiikin autenttisuudesta – tosin afroamerikkalaisen englannin puhekielen käyttö kyllä liitetään tutkimuksessa musiikin autenttisuuteen.

Latvian yhteiskunta on erittäin homogeeninen ja leimallisesti valkoinen, mutta kielellisesti vahvasti jakautunut latviankieliseen ja venäjänkieliseen väestöön. Vaikka hiphopissa Latviassa on valtavasti kulttuurin afroamerikkalaisilta juurilta omaksuttuja piirteitä käsien liikkeistä ja pukeutumisesta tanssityyleihin ja lyriikan aiheisiin, on autenttisuuden perusta latvialaisessa hiphopissa muualla kuin mahdollisimman tarkassa hiphopin perinteiden noudattamisessa. Enemminkin vaikuttaa siltä, että afroamerikkalaisten artistien liian tarkka kopioiminen voidaan nähdä epäautenttisena, kuten esimerkiksi Skutelisin kappaleessa *Fenomenāls* (suom. Upea), jossa hän nimittelee epäautenttisina pitämiään muita latvialaisia rapartisteja: ”Oottekste mustia lättejä? Varmaan Tobagosta. (..) Naurata vain lisää ja tee klubimusaa. Niin sä kuin sun tili ootte nollilla kuin rinkelī.” (*Jūs esat melnie letiņi? Laikam no Tobago (..) Smīdini tālāk un uztaisi klubņikus. Gan tu, gan tavs konts ir nulle kā bubļiks.*) Tobago oli nykyisen Latvian alueella sijainneen Kuurinmaan herttuakunnan siirtomaa 1600-luvulla. Tekstissä yhdistyy kiinnostavasti se, miten hankalaa saattaa olla tasapainoilu hiphopin juurien ja ensimmäisen persoonan autenttisuuden välillä, ja toinen populaarimusiikin autenttisuuden keskeisimmistä teemoista, musiikin kaupallisuus.

2.3.2 Kaupallisuus

Grossberg (1992) väittää, että kaupallisuuden ja viihteen vastakkainasettelu autenttisuuden kanssa on piirre, joka on leimannut populaarimusiikista käytävää keskustelua jo Elvis Presleyn ajoista alkaen. Myös hiphop-kulttuurien diskursseissa sillä on ollut ja on hyvin keskeinen sija, mistä edeltävä ote Skutelisin tekstistä on esimerkki. Siinä kiinnostavaa on, että epäautenttista on kaupallisen musiikin (”klubimusan”) tekeminen, mutta huono kaupallinen menestys merkki epäonnistumisesta (”Niin sä kuin sun tili ootte nollilla kuin rinkelī”). Kaupallisuus tai kaupallinen menestys ei olekaan hiphopin diskursseissa mitenkään yksiselitteisesti autenttisuuden vastakohta.

Jeffriesin haastattelututkimuksessa kaupallisuus ja kiinnostus rahaan ovat päällimmäisiä piirteitä, jotka yhdysvaltalaisen hiphop-harrastajien mielestä erottavat autenttisen ja epäautenttisen. Huomattavaa kuitenkin on, ettei se silti näytä rajoittavan heidän musiikkivalintojaan, vaan useat haastatelluista kuuntelevat juuri sellaisia suosittuja artisteja, jotka lyriikassaan kehuskelevat kaupallisilla saavutuksillaan. Jeffries tulkitsee tämän merkiksi siitä, että ”autenttisuuden mahdollistavat ennemminkin subjektiiviset ja muuttuvat yhteydet artistien ja kuluttajien välillä kuin staattiset objektiiviset piirteet kuten tekstien sisältö”. (Jeffries 2011, 191, suomennos kirjoittajan.)

Westinen (2002) esittää kiinnostavia esimerkkejä kaupallisuuden ja autenttisuuden yhdistämisestä suomalaisessa raplyriikassa. Niissä artistit vastaavat sellaisiin syytteisiin, joissa heidän väitetään myyneen itsensä ja siten olevan epäautenttisia. Teksteissä he puolustavat autenttisuuttaan esimerkiksi sillä, että he ovat valinneet omasta mielestään juuri heille parhaiten sopivan genren (mts. 69), ja sillä, että he tekevät musiikkia, joka kertoo juuri heidän elämästään ja tavastaan nähdä maailma (mts. 144–145). Nämä esimerkit osoittavat, miten keskeistä kaupallisuus on hiphopin autenttisuutta käsittelevässä keskustelussa, mutta myös kuinka monitahoinen kysymys se on. Rapmusiikkiin sisältyy useita genrejä, joista osaan kaupallisen menestyksen tavoittelu ja sillä kehuskelu olennaisesti kuuluvat, mutta toisaalta näissäkin genreissä rapkonventioiden mukaan tulee argumentoida autenttisuuden puolesta.

Latvian rapartisteista syytöksiä liiallisesta kaupallisuudesta lieenee saanut osakseen eniten Gustavo, jonka musiikin autenttisuutta käsittelee Ozolsin teksti *Kartupelis* (suom. Peruna): ”Kerro mieluummin kaikille, mitä sä oikeesti teet: Aamusta iltaan oot kiireinen mainostöissä. Musta tuntuu, että sä se tässä oot materiaalisen elämän uhri.” (*Tu labāk visiem pastāsti, ko tu reāli dari – no rīta līdz vakaram tevi ir pārņēmuši reklāmdarbi. Man liekas, ka tomēr tu šeit esi materiālās dzīves upuris.*) Tekstissä epäautenttista edustavat ”materiaalinen maailma” ja mainokset, jotka ovat saaneet niiden ”uhrin” jättämään jonkin toisen autenttisemman asian – implikoidusti rapmusiikin – tekemisen.

2.3.3 Autenttisuuden paikallisuus

Westisen (2002, 69) mukaan tuore, globaalin vaiheen hiphop-tutkimus on korostanut paikallisia autenttisuuden määritelmiä ja käsitystä hiphopista kulttuurisesti liikkuvana ja inklusiivisena ilmiönä. Tähän käsitykseen sisältyy yllä käsitelty ajatus uudelleenjärjestämisestä: kulttuuristen rakenteiden muuttuessa täytyy autenttisuudenkin merkitys tuottaa aina uudestaan. Postmodernissa ajassa kulttuuriset rakenteet muuttuvat ja fyysinen sijainti ei enää rajaa identiteetinmuodostusta. Globaalit, kansalliset, alueelliset ja paikalliset muutokset vaikuttavat toisiinsa ja esimerkiksi käsitykseen autenttisuudesta, mutta varsinainen tulkinta tehdään aina yhdessä tietyssä ajassa ja tilassa – eli paikallisesti. Merkitys on aina sidoksissa lukijan ennakkotietoon ja odotushorisonttiin, mikä tarkoittaa, että viestin tulkinta riippuu tulkinnan kontekstista. Kuten Lehtonen (2000, 154) kirjoittaa, tekstien ”lukeminen on aina samalla niiden kirjoittamista uudelleen”.

Tulkinta ilmiöstä tehdään paikallisesti, mutta kukin hiphop-kulttuuri on samalla myös osa globaalia hiphop-kulttuuria. Pennycookin (2007, 103) mukaan hiphopissa onkin jatkuva jännite kahden ulottuvuuden välillä, globaalin hiphop-kulttuurin määräämän autenttisuuskäsityksen ja riippuvaisuuden paikallisista konteksteista, kielistä, kulttuureista ja aitouden käsityksestä. Myös yllä mainituissa Jeffriesin (2011, 138) yhdysvaltalaisen hiphop-harrastajien haastatteluissa tiivistyy kiinnostavasti tämä hiphopin autenttisuuden dilemma: haastateltujen mukaan autenttisuus rapmusiikissa tarkoittaa rehellisyyttä omista olosuhteista ja ”omana itsenä” olemista, mutta he korostavat, että tämä tarkoittaa eri ihmisille eri asioita. Nähdäkseni voikin ajatella, että jo se, että globaali hiphop-kulttuuri on jättänyt erään keskeisimmistä käsitteistään, autenttisuuden, vaille määritelmää, kertoo juuri siitä ajatuksesta, että autenttisuus on paikallista ja kontekstiriippuvaista.

Raplyriikassa ymmärrys autenttisuuden paikallisuudesta näkyy selkeimmin perinteessä mainita ja kuvailla konkreettisia, artistin omakseen kokemia paikkoja. Oman alueen merkitseminen onkin kiinnostava esimerkki globaalin ja paikallisen tasapainoilusta: se on toisaalta globaalia hiphop-kansaa yhdistävä ilmiö, joka on seurannut raplyriikkaa 1970-luvun New Yorkista kulttuurin levitessä ympäri maailmaa, mutta samalla se on ilmiönä mitä

paikallisin, sillä lyriikassa mainittujen paikkojen merkitys on ymmärrettävissä vain paikallisessa kontekstissa. Paikallisuuden merkityksestä latvialaisessa raplyriikassa käy esimerkiksi ote Skutelin kappaleesta *Rīts sasodīti izdevies* (suom. Hiton onnistunut aamu):

<i>Lāčplēša ielā, kā ierasts, pilns ar varoņiem,</i>	”Karhunkaatajankatu täynnä sankareita kuten tavallista,
<i>sētās pie vienas karotes sasildās padotie.</i>	pihoilla yhden lusikan äärellä lämmittelee alamaiset.
<i>Garām Barona centram un, ja paroku es, tad...</i>	Barons-keskuksen ohi, ja jos kaivelisin, niin...
<i>Manās atmiņās... Cik, liekas, bija sen tas!</i>	Muistoissani... Onpa siitä kauan!
<i>Preiļgais ceļš no “Džempota” līdz Vefam – dzīve ved pa asmeni no džekpota līdz stresam.</i>	Vastenmielinen tie Jamspotilta VEF:ille – elämä vie terää pitkin jackpotista stressiin.”

Tekstissä artisti sijoittaa itsensä niin Riian kartalle kuin paikallisen hiphop-kulttuurinkin kartalle ja tekee juuri sitä, mitä yllä mainituissa haastatteluissa pidetään autenttisena: kertoo omasta kokemuksestaan, minkä hän todistaa mainitsemalla paikallisen hiphop-yleisön tuntemia paikkoja. Lāčplēša- eli Karhunkaatajankatu on katu ja Barons-keskus kauppakeskus Riian keskustassa. Karhunkaataja on Latvian kansalliseepoksen sankari, johon tekstissä rinnastetaan pihoilla lämmittelevät narkomaanit. Barons-kauppakeskus puolestaan on saanut nimensä Latvian kansanlyriikan kerääjältä Krišjānis Baronsilta. Jamspot oli hiphop-klubi Riiassa, kun taas VEF oli suuri elektroniikkatehdas, jonka entisissä rakennuksissa toimii muun muassa latvialaisen hiphopin pioneerin Edmunds Veizānsin breakdance-koulu.

Westisen (2012, 77) mukaan autenttisuutta tuotetaan ja tulkitaan suhteessa useisiin normeja määrittäviin keskuksiin, kuten yksilöihin, instituutioihin tai abstrakteihin toimijoihin. Tässä tutkielmassa autenttisuus tulkitaan samoin: se on paikallisesti tulkittu, kontekstisidonnainen ja muuttuva useiden elementtien kokonaisuus, joka syntyy musiikin tuottajien ja kuluttajien välisessä viestinnässä. Rotua, kieltä, kaupallisuutta ja paikallisuutta käsittelevissä luvuissa todettiin, että autenttisuuden merkitys muuttuu ajassa ja paikassa, jopa kukin tulkitsija voi tulkita autenttisuuden eri tapauksissa eri tavoilla, ja autenttisuus tuotetaan suhteessa useisiin normeja määrittäviin keskuksiin ja tulkitaan paikallisesti. Kuten tekstejä ja merkityksiä ylipäätään, ei autenttisuuden merkitystä lähestytäkään tässä tutkielmassa yhtenäisyyden tai yhdenmukaisuuden kautta vaan ennemminkin moninaisuuden ja erilaisuuden käsitteiden avulla. Käsitteen perusmerkityksenä kuitenkin pidetään sen yllä mainittuja

sanakirjamääritelmiä: tutkielman tarkastelun kohteena on siis se, minkälaista on esimerkiksi aitous, luotettavuus ja uskottavuus latvialaisessa raplyriikassa ja miten näitä ominaisuuksia tuotetaan.

3. Teoreettinen tausta

Kulttuurintutkimuksen ja jälkikolonialistisen tutkimuksen yhden huomattavimman vaikuttajan Stuart Hallin (1992, 12–13) mukaan kulttuurintutkimus on ”intellektuaalista itsereflektiota”, jossa lähestytään yhteiskunnan ja kulttuurin keskeisiä kysymyksiä tinkimättömmällä käytettävissä olevalla intellektuaalisella tavalla, jolloin tavallisesti myös perinteiset oppialarajat heikkenevät. Kulttuurintutkimuksellinen ote on myös tämän tutkielman tavoitteena, minkä vuoksi sen yhteydessä ei voi mainita vain yhtä selvärajaista oppialaa. Tutkielman taustalla vaikuttaa useampi tutkimusala teorioineen ja käsitteineen: yllä käsitellyn globaalin hiphop-tutkimuksen lisäksi keskeisiä aloja ovat sosiolingvistiikka, diskurssintutkimus ja kulttuurintutkimus. Kaikki nämä tutkimusalat ovat jatkuvassa vuoropuhelussa, lainaavat ja hyödyntävät toistensa tutkimusmenetelmiä ja käsitteitä, ja kaikissa niissä kiinnitetään huomio juuri merkitysten tuottamiseen ja kieleen sosiaalisena toimintana. Tästä syystä ne ovat valikoituneet myös tämän tutkielman teoreettiseksi taustaksi. Tutkielmassa analyysin kohteena on kuitenkin pääasiassa kieli ja se, miten ympäröivä maailma vaikuttaa kielenkäyttöön, minkä vuoksi tutkielman voi luontevimmin nähdä asettuvan ensisijaisesti sosiolingvistiikan alalle.

Tutkielman kohdetta ja tutkielman tekijän suhtautumistapaa aineistoon kuvaa hyvin myös termi ”diskurssi”. Pietikäisen ja Mäntysen (2009, 25) diskurssintutkimuksen oppikirjassa diskurssi merkitsee ”kielenkäyttöä kontekstissaan osana sosiaalista toimintaa”. Heidän mukaansa diskurssintutkimuksessa yhdistyvät kielenkäytön mikrotasot eli kielioppi, rakenteet ja sanastot sekä makrotasot eli diskursiiviset ja sosiaaliset merkitysjärjestelmät (mts. 16–20). Blommaert (2005, 2) puolestaan kirjoittaa, että diskurssi on merkityksellistä symbolista toimintaa, ”kieltä toiminnassa”, jonka tutkiminen vaatii huomion kiinnittämistä sekä kieleen että toimintaan. Tässä tutkielmassa tutkimuksen kohde nähdään samaan tapaan kuin diskurssi diskurssintutkimuksessa: aineisto eli valittu raplyriikka on merkityksellistä ja ymmärrettävissä

vain osana sosiaalista toimintaa, jolloin myös sen analysoinnissa huomio on kiinnitettävä yhtälailla kontekstiin kuin itse kieleen.

Tutkielman keskeisimmät teoreettiset käsitteet tulevat sosiolingvistiikan ja kulttuurintutkimuksen aloilta, ja ne ovat kielelliset ja diskursiiviset resurssit sekä representaatio ja identiteetti. Näitä käsitteitä tarkastellaan yksityiskohtaisemmin alla luvuissa 3.1 ja 3.2, joissa myös käy konkreettisemmin ilmi tutkielman suhde eri tutkimusaloihin.

3.1 Kielelliset ja diskursiiviset resurssit

Westinen (2014) tarkastelee muun muassa raplyriikassa käytettyjä kielellisiä ja diskursiivisia resursseja väitöskirjassaan, joka käsittelee autenttisuuden muodostamista suomalaisessa hiphopissa. Tässä tutkielmassa seurataan resurssien osalta Westisen väitöskirjan teoreettisia lähtökohtia. Kielelliset ja diskursiiviset resurssit ovat lähellä sitä, mitä esimerkiksi Pietikäinen & Mäntynen (2009, 67) kutsuvat kielellisiksi valinnoiksi: kaikissa kielenkäyttötilanteissa tekemiämme valintoja laajasta sanojen, sävyjen, rakenteiden, kertomusten, genrejen ja diskurssien joukosta. Nämä ovat elementtejä, joita tässäkin tutkielmassa aineistosta eritellään.

Resurssin termiin kuitenkin sisältyy kielenkäytön luonnetta kuvaavia merkityksiä, joita ilmaisu ”kielelliset valinnat” ei kata. Alunperin ajatuksen kielellisistä resursseista on esittänyt Hymes (1996), ja sitä on kehittänyt edelleen erityisesti Blommaert (2005, 2010). Blommaertin mukaan siinä, mitä tavallisesti kutsumme kieliksi (esimerkiksi suomen, venäjän tai englannin kieleksi), on käytännössä kuitenkin kyse ”monitahoisista ja kerrostuneista kielimuotojen kokoelmista”. Tästä seuraa se, että staattinen ja selvärajainen kieli ei ole mielekäs sosiolingvistisen tutkimuksen kohde, vaan tutkimuksen on kohdistuttava näihin erilaisiin kielimuotojen kokoelmiin. (Blommaert 2005, 10, suoran lainauksen suomennos kirjoittajan.) Resurssi-termiin sisältyy myös ajatus siitä, että resurssit ovat aina rajatut eivätkä kaikki resurssit ole kaikkien käytössä. Onkin eri asia puhua kielen resursseista ja käyttäjien resursseista, sillä kaikki kielelliset resurssit eivät ole kaikkien kielen käyttäjien ulottuvilla (Hymes 1996, 213). Kunkin kielenkäyttäjän käytössä olevat resurssit puolestaan muodostavat hänen henkilökohtaisen repertuaarinsa (Blommaert 2005, 13). Kielellisillä ja diskursiivisilla

resursseilla tarkoitetaan siis kunkin kielenkäyttäjän käytössä olevia kielimuotoja, joita voi analysoida tarkastelemalla käyttäjän tekemiä kielellisiä valintoja.

Resurssien analysointi on merkityksellistä, sillä niiden avulla on mahdollista tarkastella viestinnän sosiaalisia merkityksiä. Kaikki viestintä tuottaa referentiaalisten merkitysten lisäksi indeksaalisia merkityksiä (Blommaert 2005, 11). Ison suomen kieliopin mukaan indeksaalisia ovat deiktisten pronominien ja joidenkin adverbien lisäksi ”myös muut kielen keinot, jotka välittävät tietoa kontekstipiirteistä, esim. puhujan sukupuolesta, murretaustasta, asemassa [sic] keskustelussa, asenteista ja reaktioista, ja vaikuttavat osaltaan tekstin tulkintaan” (VISK, määritelmät, ’indeksaalisuus’). Blommaert (2005, 11) kutsuu tällaisia piirteitä viestinnän sosiaalisiksi merkityksiksi. Esimerkiksi tästä käy Ozolsin lyriikassaan käyttämä ilmaus *čiksa*, joka referentiaalisesti viittaa tyttöön, mutta sanan käyttö kantaa myös indeksaalisia merkityksiä esimerkiksi puhujan taustasta ja suhteesta puheena olevaan tyttöön sekä henkilöön, jolle puhutaan. Olisi merkillistä kuulla jonkun käyttävän kyseistä ilmausta esimerkiksi omasta tyttärestään tai opettajan viittaavan sillä luokan tyttöihin. Kuten Blommaert (2005, 12) kirjoittaa, tällainen käsitys merkityksestä vaatii poikkitieteellistä lähestymistapaa, sillä pelkän kielen tarkastelun avulla on vaikea päästä käsiksi viestinnän indeksaaliin merkityksiin.

Kielellisten ja diskursiivisten resurssien kirjo on laaja, ja tämän tutkielman analyysiosiossa seurataan Westisen (2014) väitöskirjan mallia ja analysoidaan teksteistä kielellisten resurssien lisäksi vain tiettyjä diskursiivisia resursseja. Tarkastelun kohteena ovat lyriikassa esiintyvät diskurssit, narratiivit sekä aiheet, puheaktit ja kulttuuriset viittaukset. Diskurssit ymmärretään tässä tutkielmassa Pietikäisen & Mäntysen määritelmän mukaisesti, ja niillä tarkoitetaan ”kiteytyntä merkityksellistämisen tapaa, jonka kieliyhteisön jäsenet tunnistavat” (Pietikäinen & Mäntynen 2009, 27). Narratiivit eli kertomukset puolestaan merkitsevät tapaa, jolla viestinnässä järjestetään tapahtumia. Tieteen termipankki (2019) tarjoaa narratiivin määritelmäksi tekstintutkimuksessa ”tosien tai fiktiivisten peräkkäisten tapahtumien tekstissä muodostama[n] kokonaisu[den]”. Aiheet, puheaktit ja narratiivit Westinen on valinnut analysoitaviksi perustuen Androutsopouloksen ja Scholzin laajaan tutkimukseen, jossa ne nimetään rapdiskurssin avainelementeiksi (Westinen 2014, 130; Androutsopoulos & Scholz

2002, 4). Raplyriikan aiheita on käsitelty tarkemmin yllä luvussa 2.2.2. Puheaktien jaottelu puolestaan on lainattu Androutsopouloksen & Scholzin tutkimuksesta. He nimeävät seitsemän kaikissa tutkimuksen rapkulttuureissa esiintynyttä puheaktien tyyppiä: puhujaan viittaava puhe, kuulijalle suunnattu puhe, kerskuminen (”boustailu”), väheksyntä (”dissaaminen”), aikaan tai paikkaan viittaaminen, nimeäminen ja representaatio (Androutsopoulos & Scholz 2002, 14–20, suomennos kirjoittajan).

3.2 Representaatio ja identiteetti

Kuten yllä luvussa 2.3 todettiin, katsotaan tässä tutkielmassa, että autenttisuuden muodostamisessa on kyse identiteetin muodostamisesta. Identiteetit eivät ole pysyviä tai koskaan täydellisiä vaan jatkuvasti prosessissa, minkä vuoksi oleellista onkin tarkastella juuri identiteetin muodostamista, identifikaatiota (Hall 2002 [1992], 39). Yhtenä identiteetin muodostamisen välineenä toimii representaatio – se, miten ”meidät” ja ”muut” esitetään. Tässä tutkielmassa representaatiot nähdään nimenomaan merkityksen tuottamisen keinona, ei heijastumina todellisuudesta. Tällaisen representaatiokäsityksen mukaan representaatiot ovat välineitä, joilla todellisuutta voidaan ymmärtää ja jakaa ja joiden avulla voidaan kommunikoida ja tehdä tulkintoja (Rossi 2010, 268). Representaatioissa ei olekaan kysymys siitä, miten hyvin ne heijastavat todellisuutta, vaan siitä, miten ja minkälaista todellisuutta ne tuottavat (mts. 268).

Identiteettejä representoidaan asemoimalla, kiinnittymällä ja tekemällä eroa. Pirstoutuneiden identiteettien muotoutuminen tapahtuu Grossbergin (1995, 33) mukaan johonkin kuulumisen ja jossakin olemisen kautta. Näihin asemointeihin liittyy aina myös ero, ja kiinnittyminen ja eronteko ovatkin toisistaan erottamattomia representaation keinoja (Hall 1999 [1990], 233). Aina kun johonkin tehdään eroa, samalla kiinnitytään johonkin, ja kun taas johonkin kiinnitytään, samalla tehdään johonkin eroa. Kuten Hall kirjoittaa, eronteon merkityksellisyydestä kulttuurin eri tasoilla todistavat useiden tieteenalojen siihen kiinnittyvät teoriat kuten kielitieteilijä Ferdinand de Saussuren teoria kielen yksiköiden merkitysten muodostumisesta vastakohtien välisen eron kautta, kieli- ja kirjallisuustieteilijä Mihail Bahtinin käsitys merkityksen syntymisestä dialogissa ”Toisen” kanssa, antropologi Mary

Douglasin väite siitä, että kulttuuriksi kutsutut symboliset järjestelmät ovat riippuvaisia asioiden luokittelusta erilaisiin positioihin, sekä psykoanalyttikko Jacques Lacanin teoria subjektiviteetin synnystä ainoastaan suhteessa ”Toiseen” (mts. 152–160). Kielet, kulttuurijärjestelmät sekä minuutemme syntyvät kaikki juuri erossa, johon sisältyvät niiden kantamat merkitykset. Näiden kiinnittymällä ja erossa syntyvien merkitysten tuottamasta asemoinnista on kyse myös autenttisen rapartistiuden representaatioissa.

4. Tutkimusasetelma

Tutkielmassa on tarkoitus selvittää, minkälaista autenttisuutta latvialaisten rapartistien Ozolsin ja Skutelinin lyriikassa muodostetaan ja millä kielellisillä ja diskursiivisilla keinoilla se tehdään. Tutkielman aineistona on edellä mainitun kahden pääasiassa latviaksi tekstejä esittävän artistin esikoislevyjen lyriikka. Tämän osion alussa kerrotaan tutkimusmenetelmistä, perusteista, joilla aineisto on valittu, ja siitä, miten aineisto on hankittu. Seuraavaksi esittelen tutkielman artistit ja aineiston albumit. Luvun lopussa kuvailen omaa asemaani tutkielmantekijänä ja esittelen aineistoanalyysissä käyttämäni merkintätavat ja lyhenteet.

4.1 Tutkimusmenetelmät

Tutkielman tavoitteeseen pyritään tarkastelemalla aineistossa käytettyjä kielellisiä ja diskursiivisia resursseja. Tutkielmassa selvitetään, minkälaisia kielellisiä ja diskursiivisia resursseja artistit esikoislevyillään hyödyntävät ja minkälaisia funktioita niillä on. Löydöksiä peilataan siis muun muassa globaalin hiphop-kulttuurin konventioihin, levyn ilmestymisajankohdan latvialaiseen yhteiskuntaan ja artistien henkilökohtaisiin elämäntarinoihin. Tutkielman metodologia on puhtaasti laadullinen, sillä myös tutkielman tavoite on laadullinen: tarkoituksena on vastata kysymykseen autenttisuuden ja resurssien laadusta.

Aineistoanalyysissä tarkastelen ensin yleisesti, mitä kielivariantteja kullakin debyyttialbumilla käytetään ja mitkä aiheet, narratiivit ja puheaktit niissä toistuvat. Seuraavaksi teen yksityiskohtaisemman analyysin molemmilta artisteilta valituista kappaleista, jotka ovat

Ozolsin *Atbildi* (suom. Vastaa) ja Skutelisin *Arhīvos būs* (suom. Arkistoista löytyy). Yksityiskohtaisessa analyysissä erittelen kappaleissa käytettyjä kielellisiä ja diskursiivisia resursseja ja pohdin niiden funktioita autenttisuuden muodostamisessa. Eriteltäviä resursseja on käsitelty tarkemmin yllä luvussa 3.1. Lopuksi tarkastelen, minkälaisia autenttisuuden representaatioita artistien lyriikasta muodostuu.

4.2 Aineiston hankinta ja valinta

Tutkielman aineistona on Ozolsin ja Skutelisin esikoisalbumit, jotka ovat ilmestyneet vuosina 2001 ja 2009. Tutkielmassa käsitellään kahden artistin lyriikkaa kahdesta syystä. Ensinnäkään tutkielman ei ole tarkoitus kuvata ainoastaan jonkun tietyn artistin tai tietyn ajan ajankohtana kirjoitetun lyriikan tapaa tuottaa autenttisuutta, vaan pyrkimyksenä on antaa hieman laajempi kuva autenttisuuden muodostamisesta latvialaisessa raplyriikassa. Toisaalta artistien joukko oli rajattava, ja päädyin valitsemaan tutkielman aineistoksi Latvian kahden eri hiphop-sukupolven uranuurtajien debyyttilevyt. Aineistoksi valikoituivat debyyttilevyt siksi, että debyyttilevyillään artistit ensimmäistä kertaa esittäytyvät laajalle yleisölle. Tästä syystä arvelen, että debyyttilevyllä autenttisuuden todistaminen on usein muita levyjä tärkeämpää: ensimmäisellä levyllä vielä tuntemattoman artistin on voitettava kuulijoiden kunnioitus ja kiinnostus, jotta hän voisi jatkaa musiikin tekoa vielä sen jälkeenkin.

Ozols ja Skutelis valikoituivat artisteiksi sen vuoksi, että heidän debyyttialbuminsa ovat aikakautensa rapmusiikin virstanpylväitä Latviassa. Ozolsin ensimmäinen albumi *Cieņa un Mīlestība* (suom. Kunnioitus ja Rakkaus) oli ensimmäinen Latviassa paljon julkisuutta ja huomiota saanut raplevy, minkä seurauksena Ozolsista tuli myös seurattu julkisuuden henkilö ja latvialaisen hiphopin kasvot pitkäksi aikaa. Skutelisin ensilevystä *Manī mīt* (suom. Minussa asuu tai Minussa löytyy) ei tullut samanlaista laajan yleisön ilmiötä, mutta hiphop-harrastajien joukossa se on klassikkolevyn asemassa. Albumin kielellinen ketteryys, säkeiden sisäinen riittäminen ja alluusioiden vilinä nosti latviankielisen raplyriikan riman uudelle tasolle.

Skutelisin debyyttialbumi on julkaistu internetin musiikkitoistopalveluissa, ja tutkielmaa varten kuuntelin sitä Spotify-palvelussa. Albumi on julkaistu myös CD-levynä, mutta sen

hankkiminen tutkielmaa varten osoittautui erittäin vaikeaksi. Ozolsin debyyttialbumi on julkaistu kasettina ja CD-levynä, ja tutkielmaa varten olen kuunnellut CD-levyä. Skutelisin kappaleiden tekstit ovat kaikki saatavilla hänen kotisivuillaan internetissä, mutta Ozolsin tekstit olen pääasiassa itse litteroinut kappaleita kuunnellen. Osan niistä olin litteroinut jo kandidaatintutkielmaani varten.

Yksityiskohtaisempaan analyysiin valitsin aineistosta sellaiset kappaleet, joissa artistit esittelevät itsensä tai taustansa. Halusin tutkia artistien itse kirjoittamia tekstejä, minkä vuoksi kappaleen valitseminen Ozolsin levyltä oli hankalaa: albumilla on lähes jokaisella kappaleella vierailevia artisteja, ja Ozolsin tekstiä on monessa vain pieni osa. Valitsinkin *Atbildi*-kappaleen, joka käsittelee Ozolsin ja hänen kriitikoidensa suhdetta, ensisijaisesti siksi, että se on yksi harvoista kokonaan Ozolsin kirjoittamista kappaleista, mutta myös siinä esiintyvien aiheiden vuoksi. Skutelisin levyltä analysoin *Arhīvos būs* -kappaleen, jonka teksti käsittelee hiphop-kulttuuria ja -yhteisöä ja Skutelisin roolia siinä.

4.3 Artistit

Ozols on yksi latvialaisen rapmusiikin pioneeri-yhtyeen FACT:in perustajajäsenistä. Hän on toiminut hiphopin parissa vuodesta 1996 asti ja julkaisi ensimmäisen sooloalbuminsa *Cieņa un Mīlestība* vuonna 2001. Ozols on julkaissut kuusi albumia, joista viimeisin, *Neona pilsēta* (suom. Neonkaupunki), julkaistiin vuonna 2018. Lisäksi hän on esiintynyt muiden artistien kanssa useilla kokoelmalevyillä, elektropoppia soittavan Tehnikums-yhtyeen kanssa ja löyhemmissä kokoonpanoissa kuten Austrumbloks (suom. Itäblokki). Hän esiintyy enimmäkseen latviaksi, mutta sooloartistina hän on esiintynyt myös venäjäksi nimellä Oz. Ozolsin artistinimi on latviaa ja tarkoittaa tammea, joka on latvialaisten hyvin tuntema miehisyyden symboli balttilaisessa mytologiassa. Artistinimen takana on vuonna 1979 syntynyt Ģirts Rozentāls. Hän on kotoisin Riiasta ja asuu siellä edelleen. Musiikkialan lisäksi Rozentāls toimii vaatealan yrittäjänä: hän omistaa katumuotia myyvän Hoodshop-liikkeen Riian keskustassa.

Skutelis on Ozolsista seuraavaa Latvian hiphop-sukupolvea. Hän on aloittanut musiikin tekemisen vuonna 2000, mutta laajemmin hiphop-yhteisön tietoisuuteen hän tuli perustettuaan seitsemän muun hiphop-artistin kanssa PKI-yhtyeen. Yhtye julkaisi ensimmäisen albuminsa *PKI vol. 1* vuonna 2007, ja siihen kuului Skutelisin lisäksi useita nykyään hyvin tunnettuja hiphop-artistejä kuten Ansis, Eliots ja Edavārdi. Ensimmäisen sooloalbuminsa *Manī mīt* Skutelis julkaisi vuonna 2009. Hän on julkaissut yhteensä kahdeksan sooloalbumia, joista viimeisin on vuonna 2019 julkaistu *Lavīna* (suom. Vyöry). Kyseisellä albumilla Skutelis esiintyy koko virallisella nimellään Arturs Skutelisina, kun taas kahdella edellisellä albumillaan hän esiintyi Tvērumi-yhtyeen kanssa nimellä ”Arturs Skutelis un Tvērumi”. Tvērumi-yhtye on elävän musiikin ryhmä, johon kuuluu rummut, piano, huilu, basso ja saksofoni. Arturs Skutelis on syntynyt vuonna 1986, ja hän on opiskellut balttilaista filologiaa ja työskennellyt muun muassa kirjallisuus- ja kulttuurilehden päätoimittajana. Hän on kotoisin Riiasta ja asuu siellä yhä.

4.4 Tutkielmantekijän asema

Tutkielmantekijänä olen kulttuurin ulkopuolinen tarkastelija monella tasolla: en ole äidinkielen latvian puhuja, en ole kasvanut latvialaisessa kulttuurissa, enkä miellä itseäni hiphop-yhteisön jäseneksi. Latvian kielen olen oppinut vasta aikuisena ystäväpiirini, töiden ja yliopisto-opintojen avulla. Latvialaiset ystävät, tuttavat ja työtoverit muodostavat suuren osan sosiaalisesta piiristäni, enkä koe olevani Latviassa ulkopuolinen, mutta en luonnollisestikaan jaa maasta ja kulttuurista samaa kokemusta siellä syntyneiden ja kasvaneiden tai latviaa äidinkielenään puhuvien kanssa.

Olen kuunnellut suomalaista rapmusiikkia nuoresta asti, ja aikuisena opiskellessani ja asuessani Latviassa olen tutustunut myös latvialaiseen latviankieliseen rapmusiikkiin. En kuitenkaan ole varsinainen hiphop-harrastaja, mutta olen kiinnostunut monista ilmiöistä, jotka ovat hyvin näkyvissä hiphop-kulttuurissa ja raplyriikassa. Erityisen kiinnostunut olen identifioitumisesta, muista erillisen minuuden muodostamisesta, minuuden ja persoonallisuuden jatkuvuudesta ja kertomuksista ja representaatioista, joita rakennamme itsestämme. Raplyriikassa minuuden representointi on eräs keskeisimmistä teemoista, ja

globaalin kulttuurin lokalisoitua näyttää hiphop-kulttuuri myös, mitä ovat keskeiset erot kulttuurien välillä ja mitkä asiat puolestaan yhdistävät niitä.

Ulkopuolisuudesta on sekä etua että haittaa tutkielman teossa. Tutkimieni kulttuurien ulkopuolisena tarkastelijana kiinnitän huomiota eri asioihin kuin kulttuurin sisäinen tarkkailija ja saatan huomata asioita, jotka kulttuurin edustajalle vaikuttavat itsestäänselviltä. Toisaalta minulta saattaa jäädä joitakin asioita huomiotta ja merkityksiä ymmärtämättä, sillä en tunne kulttuurin sisäisiä diskursseja yhtä hyvin kuin kulttuurin jäsenet.

4.5 Merkintätavat ja lyhenteet

Analyysissä erotellaan kolme kielimuotoa erilaisin merkintätavoin. Tavanomainen kirjoitusasu edustaa yleiskielistä Riassa puhuttua latviaa ja alleviivattu Riian puhekielistä latviaa kun taas lihavoitu teksti latvian yleiskieleen vakiintumattomia englanninkielisiä ilmauksia. Monet puhekielisistä ilmauksista ovat alunperin venäjää, mutta venäjästä lainattujen ja muiden puhekielisten ilmausten erottelu ei ole tässä tutkielmassa tarkoituksenmukaista: aineiston puhekielisiksi tulkitut ilmaukset viittaavat niiden alkuperästä riippumatta samankaltaisiin sosiolekteihin kuten riikalaisten, nuorten ja katujen kieleen.

Kaikki albumien ja kappaleiden nimien sekä lyriikan suomennokset ovat kirjoittajan. Käännöksissä on pyritty kirjaimellisuuteen siten, että esimerkiksi kussakin käännetyssä säkeessä ilmaistaan sama asia kuin latviankielisessä säkeessä eikä asioiden esitysjärjestystä ole muutettu. Samalla käännöksissä on pyritty säilyttämään viitteitä alkuperäisteksteissä käytetyistä sosiolekteistä. Kohdissa, joissa jonkin ilmauksen alkuperä on ollut tarpeellinen tieto, on se merkitty sulkuihin ilmauksen perään. Alla analyysissä käytetyt lyhenteet.

- en. englantia
- lv. latvia
- ve. venäjä
- < ilmaus lainattu seuraavasta ilmauksesta

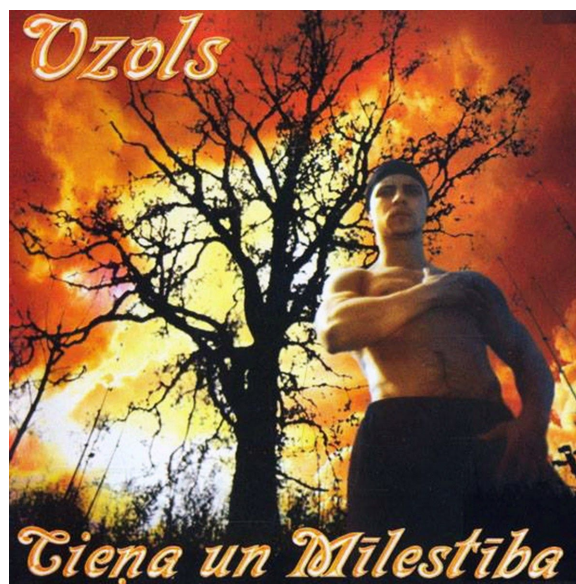
5. Analyysi

Analyysissä tarkastelen kahta edellä esiteltyä albumia, joilta olen valinnut yhden kappaleen tekstin yksityiskohtaisempaan analyysiin. Tarkastelen yleisesti kunkin artistin esikoisalbumin huomattavimpia lingvistisiä resursseja ja toistuvia aiheita, diskursseja ja puheakteja.

Albumeilta valituista kappaleista analysoin lingvistisiä ja diskursiivisia resursseja yllä luvussa 3.1 käsiteltyyn tapaan. Kaikkia analysoituja piirteitä tarkastellaan suhteessa albumin ilmestymisajan kontekstiin. Tässä osiossa analysoin albumeja toisistaan erillisinä ja vertailen niitä vasta seuraavassa yhteenveto-osiossa.

5.1 Ozols: *Cieņa un Mīlestība*

Ozolsin esikoisalbumi *Cieņa un Mīlestība* (2001) on ensimmäinen kaupallisesti menestynyt latviankielinen rapalbumi. Sillä Ozols esittelee itsensä sooloartistina Latvian nuorelle hiphop-yhteisölle, mutta toisaalta albumi on ollut myös monen ensimmäinen kosketus hiphopiin ja erityisesti latviankieliseen rapmusiikkiin. Albumin teksteissä näkyy monin paikoin se, miten tuore hiphop-kulttuuri sen ilmestymisen aikoihin oli Latviassa: lyriikassa ei tyydytä ainoastaan perustelemaan artistin autenttisuutta vaan myös itse hiphop-kulttuurin olemassaoloa Latviassa.



Ozolsin esikoislevy *Cieņa un Mīlestība* on julkaistu vuonna 2001. Levyn etukannessa on artisti tuon ajan, erityisesti Yhdysvaltain länsirannikon, hiphop-kulttuuriin kuuluvassa vähäisessä vaatetuksessa, ilman paitaa ja huivi päässä. Taustalla on oranssi-keltainen taivas ja sen edessä tammi. Levyn takakannessa on sama kuva tammesta ja taivaasta ilman artistia. Samanlainen 2000-luvun alun tavanomaiseen hiphop-kuvastoon kuuluva tyyli toistuu myös kansilehden sisäsivuilla: koruja, kultahampaita, bandanahuiveja, suurikokoisia vaatteita, paidattomuutta ja urheiluvaatemerkkejä. Taustalla näkyy muun muassa alastomia naisia, nyrkkeilykehä ja autoja.

Kansilehdessä ei esitellä ainoastaan Ozolsia vaan myös artistin kotikulmat ja hänen hiphop-joukkonsa eli possensa. Kansilehden keskiaukeamalla, otsikon *Rīga* (englantia, 'Riika') alla on kuva, jossa seisoo rivissä paikallisia rapartisteja Riian siluetin edessä, ja kuvan alla on kuvaus albumista, lainaus, jonka lähde ei käy ilmi, ja Ozolsin omistuskirjoitus. Omistuskirjoituksessa hän omistaa levyn ihmisille, jotka ovat olleet hänen rinnallaan ”niin murheissa kuin iloissakin”, kaupungille eli Riialle, FACT-yhtyeelle, faneille, Latvian hiphopille ja vanhemmilleen.

5.1.1 Autenttisuus kovan elämän tuntemuksena

Ozolsin *Cieņa ja Mīlestība* -albumilla käytetyt kielelliset resurssit heijastelevat vahvasti paikallisuutta. Albumin teksteissä käytetään pääasiassa latviaa, mutta yksi kappaleista, *Bokss* (suom. Nyrkkeily), on levyn lopussa myös venäjäksi ja toinen, *Rajons* (suom. Lähiö), on osittain latviaa ja osittain venäjää. Merkittävää on, että juuri *Rajons*, juuria, kotilähiötä ja sen elämää kuvaava kappale, on kaksikielinen: kielellinen valinta on samalla viittaus 2000-luvun alun Riian lähiöiden kielelliseen todellisuuteen, jossa latviaa ja venäjää käytettiin rinnakkain ja sekoittaen. Albumin kaksikielisyyden voikin ajatella indeksoivan Riian lähiöiden todellisuuden tuntemusta, autenttista paikallisuutta.

Kuten yllä luvussa 2.3.1 todettiin, on lyriikan puhekielisyydellä suuri merkitys autenttisuuden muodostamisessa. Ozolsin teksteissä käytetäänkin monia keinoja puhekielisyyden illuusion synnyttämiseksi. Yksi ilmiselvimmistä on yllä mainittu latvian ja venäjän resurssien

sekoittaminen, joka näkyy jonkin verran myös tekstien sanastossa. Esimerkkejä tällaisista ilmaisuista ovat esimerkiksi verbi *kačāt* (*Bokss*-kappaleessa: *Ozol, ej uz priekšu, kačā, kačā!*, tässä: kannustushuuto, <ve. *качать* (Bušs & Ernstsone 2009, 215–216)), *kruķīt* (*1976*-kappaleessa: *dīdžeji vinilu kruķī*, tässä: ’pyörittää’, <ve. *крымумь* (Bušs & Ernstsone 2009, 252–253)) ja *atrubīties* (*Aha*-kappaleessa: *es galīgi atrubījos*, tässä: ’menettää tajuntansa’, <ve. *омыбумься* (Bušs & Ernstsone 2009, 38)). Sanastosta löytyy runsaasti muitakin leimallisesti puhekielisiä sanoja, kuten *iestafot* (’vetää kamaa, käyttää päihkeitä’), *autiņš* (’auto’), *nomasēt* (’hakata, voittaa’), *prikids* (’kledjut, vaatteet’) ja *iegruzīt* (’aiheuttaa huolia’).

Illuusiota puhekielisyydestä rakentavat myös poikkeamat yleiskielen kieliopillisista normeista. Tällainen Ozolsin teksteissä usein toistuva piirre on yksikön ensimmäisen ja toisen persoonapronominin normista poikkeava sijamuoto prepositioiden jälkeen, kuten *ar tevīm* (’kanssasi’), *par manīm* (’minusta’), *pret manīm* (’minua vastaan’), *no manīm* (’minulta; minusta’) ja *priekš manīm* (’minulle’). Kieliopillisten normien mukaisessa kielessä kyseisiä prepositioita seuraisi maskuliinin akkusatiivi (*ar tevi, par mani, pret mani*) tai genetiivi (*no manis, priekš manis*), mutta puhekielisissä ilmaisuissa puolestaan prepositioita seuraa latvian kielessä aikaisemmin laajemmassa käytössä ollut monikon instrumentaali. Toinen toistuva kieliopillisesta normista poikkeava piirre on joidenkin verbien kolmannen persoonan muotoihin lisätty tai niistä poistettu pääte, kuten *vajaga* (’tarvitaan’, yleiskielessä *vajag*), *ira* (’on’, yleiskielessä *ir*) ja *nebīj* (’ei ollut’, yleiskielessä *nebija*). Molemmat näistä poikkeamista ovat hyvin tavallisia puhutun kielen piirteitä.

Vaikka albumi on julkaistu varsin pian englanninkielistä rapmusiikkia tehneen FACT-yhtyeen hajoamisen jälkeen, Ozols käyttää huomattavan vähän latvian yleiskieleen vakiintumattomia englannin kielestä lainattuja sanoja tai ilmauksia. Aineistossa esiintyvät varsin yleisesti puhekielessä käytetyt ilmaukset *mačs* (’matsi, ottelu’, <en. *match*) ja *bīts* (’biitti, rytminen perussyke’, <en. *beat*) sekä epätavallisemmat *afro* (’afrokampaus’, <en. *afro*) ja *hastlot* (tässä: ’tungeksia’, <en. *to hustle*). Kielellisesti Ozols siis lainaa debyyttialbumillaan erittäin vähän hiphopin juurilta.

Kielelliset valinnat indeksoivat niiden käyttäjän sosiaalista asemaa, minkä vuoksi niiden avulla on mahdollista identifioitua tiettyyn ryhmään ja tehdä eroa toisiin. Ozolsin valitsemat puhekieliset ilmaukset ja rakenteet tekevät selkeästi eroa akateemiseen oikeakielisyyteen, ja runsaan venäjän kielen resurssien hyödyntämisen voi nähdä indeksoivan Riian lähiöelämää. Monet esimerkiksi päihteiden käyttöön tai väkivaltaan liittyvät ilmaukset ovat myös merkkejä jonkinasteisesta alamaailman – tai vähintäänkin sen kielen – tuntemuksesta.

Albumilla toistuvat kodin, rakkauden ja elämän aihekategoriaan (ks. yllä luku 2.2.2) kuuluvat aiheet. Suurimmassa osassa kappaleita käsitellään elämän yleisiä lainalaisuuksia, ystävyyttä, vihamiehiä, yhteiskunnan lamauntuneisuutta ja muutosta. Muusta albumista poikkeavat *Aha-* ja *1976*-kappaleet, jotka kuuluvat aiheiltaan hauskanpidon ja elämästä nauttimisen aihekategoriaan. *Aha*-kappale on humoristisesti rakennettu, päättömyydessään hieman surullinenkin kertomus päihteiden täyteisestä illasta, ja diskon ja klubien historiaa kuvaava *1976*-kappale on albumin ainoa kappale, joka selvästi kuuluu bilerapgenreen. Albumin keskeisimpiä aiheita ovat vihamiehet, puolustuspuhe ja elämä taisteluna, mikä heijastelee sekä hiphopin yhdysvaltalaisia perinteitä että yhteiskunnallista tilannetta, jossa hiphop-yhteisö 2000-luvun alun Latviassa oli.

Eräs silmiinpistävimmistä piirteistä Ozolsin *Cieņa un Mīlestība* -albumin lyriikassa on tapa, jolla siinä puhutellaan kuulijaa. Useassa kappaleessa puhe osoitetaan ”teille” tai ”sinulle”, jonka oletetaan suhtautuvan Ozolsiin ja albumin vieraileviin artisteihin, eli lyriikan ”meihin”, kielteisesti. Teksteissä toisiinsa kietoutuvat raplyriikalle ominainen väheksyntä eli dissaus (en. *dissing*), puolustuspuhe ja sosiaalinen kritiikki. Puolustuspuheen ja sosiaalisen kritiikin yhdistelmä on nähtävissä esimerkiksi *Spēks*-kappaleen (suom. Voima) loppuosassa:

Visā jaunā ir spēks, vecais paliek un mirst.

Par to daudzi nerunā, vienkārši baidās un sirgst,

baidās mainīt mūziku, baidās mainīt apģērbu,

vēl joprojām staigā vecā, klausās vecu mūziku.

Skatās tik uz citiem, gaida kādu izmaiņu,

”Kaikessa uudessa on voimaa, vanha jää ja kuolee.

Monet ei puhu siitä, yksinkertaisesti pelkäävät ja kituvat,

pelkäävät vaihtaa musiikkia, pelkäävät vaihtaa vaatteita,

yhä edelleen kulkevat vanhoissa, kuuntelevat vanhaa musiikkia.

Katsovat vain muita, odottavat jotain muutosta,

*baidās uzdrīkstēties, ieņem novērotāja
pozīcijas.*

Visi sabiedrības slāņi šeit ir vienādi,

it kā kāds tos iebaidījis, te visi pelēki.

pelkäävät olla rohkeita, ottavat tarkkailijan
aseman.

Kaikki yhteiskunnan kerrokset täällä ovat
samanlaisia,

ihan kuin joku olisi pelotellut ne, täällä kaikki
[ovat] harmaita.”

Katkelmassa puhutaan ”monista” ja ”niistä”, jotka pelkäävät toimia, ja musiikki ja vaatteet mainitaan ilmenemistavoiksi tälle muutoksen pelolle. Ne ovat tietysti myös ilmiselvimpää merkkejä, joilla 2000-luvun alun hiphop-yhteisön jäsenet ovat erottuneet ja erottautuneet yhteisön ulkopuolisista. Sosiaalisen kritiikin (”ihan kuin joku olisi pelotellut ne, täällä kaikki [ovat] harmaita”) toinen puoli onkin oman tyylin ja osakulttuurin puolustusta. Teksti kertoo, minkälaisia ovat ”me” ja minkälaisia ”ne”, toiset: Yhteisön jäsenet, eli ”me”, ovat rohkeita, mistä osoituksena on se, että he ovat uskaltaneet kuuntelemaan uutta musiikkia ja vaihtamaan vaatetustyyliä ja ovat siten mukana jossakin uudessa. Tekstin toiset, yhteisön ulkopuoliset, puolestaan ovat pelokkaita tarkkailijoita, mistä todistaa se, että he eivät ole muuttaneet näitä asioita elämässään vaan jatkavat vanhojen tapojensa noudattamista.

Useissa kappaleissa puhutellaan kuulijaa, jonka mainitaan esittäneen ”liikaa perusteetonta kritiikkiä” tai ”puhuneen paskaa” tekstin kertojasta, ja vaaditaan häntä ”vastaamaan” sanoistaan. Tällaiseen vaatimukseen päättyy esimerkiksi *Sirds*-kappale (suom. Sydän):

*Man vairs nav robežu starp draugu un
ienaidnieku.*

Šis iet ārā visiem tiem, kam mēs nepatīkam.

*Tos mēs nemīlam, audzinām, dresējam un
iegruztjam.*

*Man nepatīk potrahi, kas nevar par savu bāzi
atbildēt.*

Tāpēc domā, pēc tam runā un sevi nepārvērtē.

Ja tu kaut ko reiz saki, tad par to arī atbildi,

un nemētājies ar vārdiem, ja atbildēt nevari.

”Mulla ei ole enää rajoja ystävien ja vihollisten
välillä.

Tää menee kaikille niille, jotka ei tykkää
meistä.

Me ei rakasteta niitä, kasvatetaan, koulutetaan
ja kiusataan.

Mä en tykkää jäbistä, jotka ei pysty
vastaamaan asemapaikastaan.

Siksi ajattele, vasta sitten puhu, äläkä yliarvioi
itseäsi.

Jos kerran sanot jotain, niin vastaa siitä sitten
myös,

äläkä viskele sanoja, jos et pysty vastaamaan
[niistä].”

Teksti ikään kuin kutsuu kaksintaisteluun ne, jotka esittävät kritiikkiä eli ”ei tykkää meistä”. Kappaleessa rakennetaan jaottelu meihin ja toisiin eli niihin, joiden ”asemapaikka” on se, että he eivät pidä kappaleen ”meistä”. Kiinnostavaa on, että Grīnbergan (2008) kandidaatintutkielman liitteenä olevissa haastatteluissa mainitaan kahteen kertaan hiphop-yhteisön jäsenten ja muiden osakulttuurien edustajien väliset tappelut 2000-luvun ensimmäisellä vuosikymmenellä. Osakulttuurien väliset – ja mahdollisesti myös sisäiset – jännitteet lienevät ainakin osittain taustalla Ozolsin esikoisalbumin hiphop-kulttuurin puolustuspuheissa ja hyökkäyksissä muita kohtaan. Albumilla toistuukin useaan otteeseen narratiivi, jossa joku on esittänyt kritiikkiä Ozolsia tai ”meitä” kohtaan ja Ozols tovereineen uhkaa kostavansa kritiikin esittäjille. Tällainen narratiivi on suora lainaus afroamerikkalaisesta ganstarapistä, jonka keskeisimpiin konventioihin kuuluu kunnioituksen puutteeseen vastaaminen väkivallalla tai sen uhalla (Oware 2010, 23).

Myös käsitys elämästä taisteluna toistuu albumilla useaan kertaan. Joissakin kappaleissa tämä taistelu rinnastuu fyysiseen taisteluun tai väkivaltaan, mutta taisteluun liittyy myös sisäinen taistelu, kyky oppia uusia toimintatapoja. Erityisesti tarkkailijan asema ja rohkeuden ja itsekontrollin puute toisten ominaisuutena toistuu useassa tekstissä, mutta toisaalta myös tekstien minäkertoja haluaa taistella niitä vastaan ja hän kehottaa myös muita toimimaan samoin. *Cīņa*-kappale (suom. Taistelu) kuvaa juuri tätä sisäistä taistelua:

Mums viena lieta jāzin – šī dzīve ir cīņa.

”Meidän on tiedettävä yks juttu: tää elämä on taistelu.

*Šeit ir tumsa un šeit ir gaismā, plus vēl tava
izvēle ir brīva*

Täällä on pimeyttä ja täällä on valoa, plus sun valinta on vapaa

būt vienam par otru, mēcēt cienīt vienam otru.

olla toinen toista varten, osata kunnioittaa toinen toistamme.

*Papراسi kādreiz sev: “Vai es to pats maz
protu?”*

Kysy joskus itseltäsi: ’Osaanko mä edes itse sitä?’

Nedirs, nezinot neko, par katru garām ejošo.

Älä jauha paskaa jokaisesta ohikulkijasta [heistä] mitään tietämättä.

Mēģināt taktiskam būt, neskatoties ne uz ko.

Yrittää olla taktinen tilanteessa kuin tilanteessa.

Izrādīt cieņu citam, visus sūdušus aizmirstot.

Osoittaa toiselle kunnioitusta kaikki paskat unohtaen.

*Katru dienu mācos, pēc iespējas mazāk
kritizēju,*

Joka päivä opettelen, mahdollisimman vähän kritisoin,

*negatīvo metu nost, uzņemu tikai pozitīvo,
mācos sevi kontrolēt, savas emocijas noturēt.
Tas ir tas, uz ko mums vajag tiekties šeit un
tagad.
Var jau kritizēt, gudri dirst, katru saukt par
lohu.*

heitän negatiivisen pois, otan vastaan vain
positiivisen,
opettelen kontrolloimaan itseäni, hallitsemaan
tunteeni.
Se on se, mihin meidän täytyy tähdätä täällä ja
nyt.
Voihan sitä kritisoida, jauhaa fiksusti paskaa,
kutsua jokaista idiootiksi.”

Tässäkin esimerkissä mainitaan negatiivisena piirteenä levyllä moneen kertaan käsiteltävä ylenpalttinen kritiikin esittäminen toisista (”Älä jauha paskaa jokaisesta ohikulkijasta [heistä] mitään tietämättä.” ja ”Voihan sitä kritisoida, jauhaa fiksusti paskaa, kutsua jokaista idiootiksi.”). Kritiikin esittämisen vastakohtaksi mainitaan itsekontrolli ja tunteiden hallinta, joita käsitellään myös *Bokss*-kappaleessa (suom. Nyrkkeily). Sekin kuvaa elämää taisteluna, ja siinä Ozols, innokas nyrkkeilyn harrastaja, vertaa elämää fyysiseen taisteluun, nyrkkeilyotteluun:

*Man jāiet uz priekšu, jāsit pretī ar pārlicēbu.
Es nedrīkstu zaudēt kontroli vai meklēt
alternatīvu,
nedrīkst ļaut vaļu emocijām, rādīt, ka sāp –
to pretinieks izmantos, un izredzes uzvarēt kļūs
mazākas.
Kā jau teicu, šis **mačs** ir mana dzīve uz spēles
lielas likmes.
Šajā dzīvē kā cīņā par savu dzīvību ar tevi
viens pret vienu.*

”Mun on mentävä eteenpäin, lyötävä vastaan
varmuudella.
En saa menettää kontrollia tai etsiä
vaihtoehtoa,
ei saa antaa valtaa tunteille, näyttää, että
sattuu:
vastustaja käyttää sen hyväksi, ja
voittomahdollisuudet pienenee.
Kuten jo sanoin, tää matsi on mun elämä isoin
panoksin.
Tässä elämässä kuin taistelussa elämästäni sun
kanssa yksi yhtä vastaan.”

Kuten yllä olevista katkelmista näkyy, levyn lyriikassa toistuu diskurssi, jossa elämä nähdään mittelönä, jossa menestyäkseen on osattava taktikoida ja hallita itsensä. Samalla lyriikassa toistetaan individualistista ihmiskäsitystä, jonka mukaan ihmisen oma toiminta, suhtautumistapa ja valinnat suurissa osin määräävät sen, miten hän elämän taisteluissa menestyy. Ozols esittää ihanteekseen varman, tunteensa ja kipunsa peittävän ja toisia – tosin mahdollisesti vain hänestä pitäviä – kunnioittavan ja auttavan persoonallisuuden.

Raplyriikalle tyypillisiä, artistin identiteetin muodostamiseen ja siten autenttisuuteen suorasanaissimmin liittyviä puheakteja ovat sellaiset, joilla artisti kuvailee itseään tai tekstin ” muita ” tai asemoi itseään suhteessa muihin. *Cieņa un Mīlestība* -albumilla tällaisia ovat väheksyntä eli dissaaminen, paikka- ja aikaviittaukset, nimeäminen ja representointi. Eniten lyriikassa toistuu juuri väheksyntä: levyllä yllä olevien esimerkkien tapaan pilkataan ja nimitellään ” suurinta osaa yhteiskunnasta ” ja yksilöitä, joihin usein viitataan yksikön tai monikon toisen persoonan pronomineilla. Väheksynnän kohteiden nimiä ei albumilla mainita eikä heitä muutenkaan yksilöidä. Erityisen kiinnostavaa on myös se, että raplyriikassa väheksynnän kanssa usein esiintyvää kerskailua ei albumilla juurikaan ole.

Aikaviittauksia albumilla on yksittäisiä. 1976-kappale kuvaa diskon ja klubien syntyä, ja kappaleen alussa Ozols asettaa esikoisalbuminsa tämän perinteen jatkumoon: *No div' null' null' viens atpakaļ uz septiņdesmit sesto – dūmmašīnas dūmo, disko gaismas virmo, čiksas apkārt deļo, sevi degustējot* (”Vuodesta kaks nolla nolla yks takas [vuoteen] seitkytkuus: savukoneet savuaa, diskovalot pyörii, muijat tanssii ympärillä itseään makustellen”). Muissa albumin aikaviittauksissa mainitaan vain ”ennen” ja ”nyt” ilman tarkempia selityksiä. Paikkaviittauksiakaan ei ole useissa teksteissä, mutta *Rajons*-kappaleessa yhdistyvät representointi, nimeäminen ja paikkaviittaukset kiinnostavalla, raplyriikalle varsin ominaisella tavalla. Kappale alkaa nimeämisellä ja paikkaviittauksella: *Mēs nākam visi no rajona. Ko? Ozols, Pārdaugava*. (”Me tullaan kaikki lähiöstä. Mitä? Ozols, Pārdaugava.”). Pārdaugava tarkoittaa keskustaa vastakkaista, Väinäjoen länsipuolista Riikaa. Kappale jatkuu kertomalla kotilähiön merkityksestä:

*Lai arī kas tu esi, tu nāc no konkrētas vietas.
Apstākļi, iespējas, tev viss pie tavas vietas.*

*Pilsēta, rajons, ielas, tavas mājas sienas
ir viss tas, kas prezentē tevi jau no pirmās
dienas.*

Tā ir daļa no tevis (..)

”Kuka ootkin, sä tuut konkreettisesta paikasta.
Olosuhteet, mahdollisuudet on kaikki
mestoillas.

Kaupunki, lähiö, kadut, sun talos seinät
on kaikki, mikä edustaa sua jo ensimmäisestä
päivästä.

Se on osa sua (..)”

Kotilähiö, konkreettinen paikka taloineen ja katuineen, määrittää kappaleen mukaan ihmisen mahdollisuuksia ja identiteettiä elämän ensihetkistä lähtien. Raplyriikan konventioiden

vastaisesti Ozols ei sano itse edustavansa (englannin *to represent* ja sen eri variaatiot eri kielissä, Androutsopoulos & Scholz 2002, 18) lähiötä vaan tekstissä lähiö edustaa häntä (*ir viss tas, kas prezentē tevi jau no pirmās dienas*). Muutoin kappale kuitenkin selkeästi liittyy raplyriikan lähiö- tai gettodiskurssiin: Ozols osoittaa sillä tulevansa rapartistille soveliaasta taustasta (lähiö vs. kaupungin keskusta, Riian aluejaosta raplyriikassa ks. Suna 2014), tuntevansa elämän varjopuolia ja olevansa ylpeä taustastaan. Kappale tuo marginaalisen eli lähiön ja sen elämän keskiöön, kuten raplyriikalla on ollut tapana jo sen alkuaajoista asti (Rose 1994, 6). Kappaleen lopussa toistetaan vielä useaan kertaan, mitä Ozols ja hänen musiikkinsa edustavat: *Jā, es – Ozols un no Pārdaugavas. No sirds un no rajona*. (”Joo, mä [oon] Ozols ja Pārdaugavasta. Sydäimestä ja lähiöstä.”). Näin lähiö ja autenttisuus (*No sirds un no rajona*) rinnastuvat toisiinsa.

Kovan arvomaailman esittely on hyvin keskeisessä osassa *Cieņa un Mīlestība* -albumin lyriikassa, ja sen voi ajatella olevan myös olennainen autenttisuuden muodostamisen keino. Kuvailtava arvomaailma on kovissa oloissa tarpeellinen selviytymisen arvomaailma, mikä viestii artistin hiphop-uskottavasta taustasta, ja samalla se viestii hiphop-kulttuurille ja erityisesti gangstarapille ominaisesta maskuliinisuuden vaatimuksesta (ks. esim. Ogbar 2007, Oware 2010). Kiinnostava on kuitenkin *Aha*-kappaleen rooli tässä kovan arvomaailman kuvauksessa. Kappaleessa Ozols esiintyy hieman huvittavana, päihteitä liikaa ottavana hahmona, ja ohjaket kertomuksessa ovat hänen naisseuralaisellaan. Myös tämän ja muutkin Ozolsin omaa epätäydellisyyttä kuvailevat kohdat voi toisaalta nähdä osana autenttisuuden muodostamisen keinoja: kun artisti paljastaa oman inhimillisyytensä, muuttuu kuva hänestä uskottavammaksi, autenttisemmaksi.

Autenttisuutta kommentoidaan eksplisiittisesti kolmella albumin kappaleella. Näissä kohdissa Ozols kertoo, mikä on hänen mielestään autenttista, ja perustelee sitä, miksi hän on autenttinen. *Sirds*-kappale (suom. Sydän) alkaa sanoilla *Tu dzirdi šo te? Tā ir mana sirds. Un viss, kas nāk no manis, tas nāk no sirds*. (”Kuuletsä tän? Se on mun sydän Ja kaikki, mikä tulee musta, tulee sydäimestä.”). Myöhemmin kappaleessa Ozols jatkaa samaa teemaa: *Viss, ko dzird no manis, es to dzīvoju un es to redzu* (”Kaikki, mitä musta kuullaan, mä elän sen ja mä nään sen”). Samaa perustelua autenttisuudelleen Ozols käyttää *Vienoti vienotībā*

-kappaleessa (suom. Yhdistetyt yhtenäisyydessä), jonka hän aloittaa näin: *Es stāstu tev par to, ko es redzu un ko jūtu* ("Mä kerron sulle siitä, mitä nään ja mitä tunnen"). Kappaleen lopussa hän myös argumentoi, miksi juuri se, mitä hän näkee ja tuntee, on autenttista. Ozols kertoo tutustuttavansa kappaleen "sinut" totuuteen, ja tämän hän pystyy tekemään, sillä hänellä on taito "nähdä ero aidon ja teennäisen välillä":

*Zinu, taisnība nepatīk, bet nāksies to tev
iepazīt.*

*Rindās ir spēks – mēs vienība, mana ielas
poēma.*

*Ar spēju redzēt starpību starp īstu un
samākslotu*

es turpinu šo ceļu, pilnveidojot savu godu.

"Tiiän, [että] totuudesta ei tykätä, mut tuut
tutustumaan siihen.

Säkeissä on voimaa: me [olemme] yhtä, mun
katurunoelma.

Taidolla nähdä ero aidon ja teennäisen välillä

jatkan tätä tietä kohottaen kunniaani."

Vaikka *Cieņa un Mīlestība* -albumilla on suorasanaista autenttisuuden kommentointia vähän, perustelee Ozols sillä omaa autenttisuuttaan monin muin keinoin. Hän osoittaa kuuluvansa hiphop-kulttuurin maskuliiniseen jatkumoon tuntemalla lähiöelämän karun todellisuuden ja elämän taistelut sekä kielellisin, esimerkiksi tiettyä rekisteriä käyttämällä, että diskursiivisin keinoin, esimerkiksi viittaamalla latvialaisen hiphop-yhteisön kokemaan halveksuntaan. Eksplisiittisellä autenttisuuden kommentoinnilla Ozols vain vahvistaa tätä representaatiotaan autenttisuudesta: hän kertoo todella puhuvansa vain omasta kokemuksestaan.

5.1.2 Ozols: Atbildi

Atbildi-kappale (suom. Vastaa) on yksi *Cieņa un Mīlestība* -albumin harvoista kappaleista, joilla esiintyy vain Ozols. Se muodostuu kolmesta säkeistöstä ja kolme kertaa toistuvasta kertosäkeistöstä. Kappaleen teksti on varsin edustava esimerkki albumilla hyödynnetyistä lingvistisistä resursseista, sillä se rakentuu lähes pelkästään yleiskielisestä latviasta. Teksti kuitenkin vaikuttaa puhekieliseltä, ja tämä illuusio syntyy erityisesti kertosäkeessä toistuvista puhekielisistä sanoista *dirst* ('paskantaa', tässä: 'puhua paskaa') ja *mīzt* ('kusta', tässä: 'pelätä'). Kappaleen keskeisimmät aiheet ovat ihmissuhteet, erityisesti ystävyys ja vihamiehet, ja useiden muiden albumin kappaleiden tapaan se on jonkinlainen sekoitus puolustuspuhetta ja uhkausta. Autenttisuusneuvottelun kannalta eräs kiinnostavimmista

tekstin piirteistä on kuitenkin se, että Ozols esittelee siinä itsensä, ympäristönsä ja halveksimansa vastapuolen ja myös kommentoi suoraan omaa autenttisuuttaan.

Ensimmäinen säkeistö alkaa sosiaalisessa kritiikillä. Tekstissä kerrotaan, että suurin osa ympäröivästä yhteiskunnasta on asettunut ”tarkkailijan asemiin”. Ozols ei kuitenkaan itse kuulu tähän joukkoon, sillä hänellä ”ei ole aikaa olla shakaalina ja odottaa sivussa” (*nav laika bût šakālim un malā gaidīt*). Joukkoon eivät kuulu myöskään ”me”, joita ympäröivän yhteiskunnan jähmettyneisyys ei saa pysähtymään ja joille yhteiskunnan enemmistön jähmettyneisyys on myös peruste pyrkiä kohti autenttisuutta (*tas būs vēl viens iemesls pašam par sevi kļūt* ”se on yksi syy lisää tulla omaksi itsekseen”). Säkeistö loppuu vieläkin selkeämpään jakoon meihin ja muihin: Ozols kertoo rakastavansa kaikkia, jotka ovat hänen kanssaan, ja vihaavansa kaikkia, jotka ovat häntä vastaan.

Katram izvēle ir dota šeit splaut vai smaidīt,

argumentēt savu rīcību, domāt pirms darīt.

Man nav laika bût šakālim un malā gaidīt,

klausīt, ko citi teiks, vai ar muti baidīt.

*Novērotāja pozīcijas kā vājuma īpašības
piemīt lielākai daļai no apkārtējās sabiedrības.*

Jā, bet tas tā ir bijis, un tas tā arī būs.

*Tas netraucē man, tas neapstādinās mūs –
tas būs vēl viens iemesls, kāpēc dzīvam būt,
tas būs vēl viens iemesls pašam par sevi kļūt.*

Vēl joprojām mīlu visus tos, kas šeit ar mani,

*un vēl joprojām ienīstu visus tos, kas šeit pret
mani.*

”Kaikille täällä on annettu mahdollisuus valita haistatteleeko vai hymyileeko,

perustella käytöksensä, ajatella ennen ku toimii.

Mulla ei oo aikaa olla shakaalina ja odottaa sivussa,

totella, mitä muut sanoo, tai suullisesti pelotella.

Tarkkailijan asema on merkki heikkoudesta suurimmassa osassa ympäröivää yhteiskuntaa.

Joo, mut niin se on ollut ja niin se myös tulee olemaan.

Se ei mua haittaa, se ei meitä pysäytä:

se on yksi syy lisää, miks olla elossa,

se on yksi syy lisää tulla omaksi itsekseen.

Edelleenkin rakastan kaikkia niitä, jotka on täällä mun kanssa,

ja edelleenkin vihaan kaikkia niitä, jotka on täällä mua vastaan.”

Toisessa säkeistössä Ozols puhuttelee kuulijaa. Aluksi puhuteltava kuulija voisi olla kuka tahansa, jolle Ozols kertoo elämänfilosofiastaan: *Cik pelnījis esi šeit, zini, tik tev arī ir.* (”Niin paljon kuin oot täällä ansainnut, tiedätsä, niin paljon sulla myös on.”) Seuraavaksi tekstissä siirrytään yksityiskohtaisemmalle tasolle, jolloin selviää, että puhuttelu ei ole osoitettu kenelle

hyvänsä kuulijalle vaan sille, ”sinulle”, joka ”aina seisoi sivussa, puhuit musta fiksusti” (*vienmēr malā stāvēji, par manīm gudri runāji*). Samalla teksti paljastaa, mikä on sen keskeinen konflikti: ihmiset, jotka ovat puhuneet Ozolsista jotakin sellaista, mistä hän ei pidä.

Tämän henkilökohtaisen konfliktin Ozols esittää vapaata tahtoa ja yhtäläisiä mahdollisuuksia painottavan diskurssin keinoin. Kahdessa ensimmäisessä säkeistössä hän käyttää sellaisia ilmauksia kuin *katram izvēle ir dota šeit splaut vai smaidīt* (”kaikille täällä on annettu mahdollisuus valita haistatteleeko vai hymyileekö”), *cik pelnījis esi šeit, zini, tik tev arī ir* (”niin paljon kuin oot täällä ansainnut, tiedätsä, niin paljon sulla myös on”) ja *Te nav laime, nelaime – tā ir tava griba. Cik izdarīji šeit, tik arī pats dabūji* (”täällä ei oo onnea, epäonnea, [vaan] se on sun tahto: niin paljon, ku sait täällä aikaseks, niin paljon myös itse sait”). Ozols ammentaa sellaisista Raamatun ja antiikin ajan sanonnoista kuin *Ko sēj, to plauj* (”Sitä niität, mitä kylvät”) ja *Katrs pats savas laimes kalējs* (”Jokainen on oman onnensa seppä”).

Tällaisen diskurssin keinoin voi syyllisyyden esimerkiksi kostotoimista siirtää niiden kohteelle, kuten Ozols toisessa säkeistössä tekee: *Runā par manīm – pienāks laiks, tad arī atbildi. Loģisks iznākums – ko dirsi, to dabūji*. (”Puhu musta, ja tulee aika, jolloin myös vastaat [siitä]. Looginen tulos: mitä jauhoit, sitä sait.”) Pahan puhumisella on tekstin mukaan siis väistämättömiä, pahan puhumisesta loogisesti pääteltäviä seuraamuksia. Ozols osoittaa myös väheksynnän eli dissauksen keinoin, että syy puheiden seuraamuksista ei ole hänellä vaan itse puhujalla: Ozols kulki vain ”omaa tietä”, kun taas heikko, tyhmä ja omahyväinen vastapuoli ei osannut hillitä itseään ja loikkasi tukkimaan Ozolsin tien. Metaforan oman tien kulkemisesta voi nähdä variaationa hiphopkulttuurin *keepin’ it real* -hokemasta. Sillä Ozols vakuuttaa omaa autenttisuuttaan, jota vastapuolen puolestaan on vaikea hyväksyä, minkä vuoksi tämä pyrkii estämään Ozolsia toimimasta autenttisesti, kulkemasta omaa tietään.

*Nu ko, tu zini – vienmēr problēmas būs. Tās ielenks tevi,
ja tu nedomā, ko runā, un nekontrolē sevi.
Cik pelnījis esi šeit, zini, tik tev arī ir.*

*Te nav laime, nelaime – tā ir tava griba.
Cik izdarīji šeit, tik arī pats dabūji.*

”No niin, tiedätsä: ongelmia on aina. Ne saartaa sut,
jos et ajattele, mitä puhut, etkä hillitse itseäs.
Niin paljon ku oot täällä ansainnut, tiedätsä,
niin paljon sulla myös on.
Se ei oo onni, epäonni – se on sun tahto:
niin paljon ku sait täällä aikaseks, niin paljon
myös itse sait.

*Kā vienmēr malā stāvēji, par manīm gudri runāji.
Runā par manīm – pienāks laiks, tad arī atbildi.
Loģisks iznākums – ko dirsi, to dabūji.
Es no tevis neko negribu, es savu ceļu gāju.
Bet tu man izlec priekšā, un es redzu vēl vienu vāju,
kas nevar savas emocijas turēt pie sevis,
kas grib man parādīt, cik tas dumjš un apmierināts ar sevi.*

Ku seisoiit aina sivussa, puhuit musta fiksija.
Puhu musta, ja tulee aika, jolloin myös vastaat [siitä].
Looginen tulos: mitä jauhoit, sitä sait.
En halua sulta mitään, kuljin omaa tietä.
Mut loikkaat mun eteen, ja nään taas yhen heikon,
joka ei osaa pitää tunteitaan omana tietonaan,
joka halua mulle näyttää, miten tyhmä ja omahyvänen se on.”

Kappaleen lyhyt kertosaie seuraa jokaista varsinaista säkeistöä, mutta vasta toisen säkeistön aikana selviää, mistä kertosaieessä on kysymys. Kertosaieessä Ozols puhuttelee suoraan kuulijaa ja kehottaa tätä ottamaan vastuun puheistaan ja tuntemaan syyt omille tunteilleen. Samalla se on myös kehoitus autenttiseen toimintaan: siinä Ozols ikään kuin antaa luvan tehdä mitä vain, kunhan pystyy seisomaan toimintansa ja tunteidensa takana. Jakamalla neuvoja hänen voi myös ajatella implikoivan, että hän toimii itsekin neuvojensa mukaan.

*Ja tu dirsi, tad dirsi, un esi atbildīgs par to.
Ja tu mīz, tad mīz, jo noteikti zini par ko.*

”Jos jauhat paskaa, niin jauhaa vaan, mutta ota siitä vastuu.
Jos pelkää, niin pelkää vaan, sillä sä varmasti tiedät mitä.”

Kolmannessa säkeistössä Ozols esittelee itsensä ja ympäristönsä. Hän kertoo ajan ja kaksinaamaisen ympäristön muuttaneen häntä niin merkittävästi, että hänen menneisyytensä ja tulevaisuutensa ”erottaa raja” ja hänestä tuli juuri sellainen, minkälainen hän on nyt. Kiinnostavaa on, että hän kertoo tulleen tietynlaiseksi: Ozolsin tuottama autenttisuus ei siis näytä vaativan identiteetin tai persoonallisuuden pysyvyyttä, vaan myös muuttuminen voi olla autenttista. Säkeistö myös paljastaa lisää kappaleen käsittelemästä menneisyyden konfliktista: se koskee ystävyyttä (*Manu pagātni un nākotni šķir robeža. Gribu, lai tu zini to, tā ir mana atziņa (..) par tiem, kas ir draugi, un par tiem, kas nav* ”Mun menneisyyden ja tulevaisuuden erottaa raja. Haluun, että tiit sen. Se on mun käsitys (..) niistä, jotka on ystäviä, ja niistä, jotka ei”) ja petetyksi tulemista (*Esmu tur, kur šodien respektē, bet rīt par tevīm smaida.* ”Oon siellä, missä tänään kunnioitetaan, mutta huomenna sulle nauretaan.”). Pettymään joutunut Ozols kokee elävänsä paikassa, jossa uskollisuuden, kunnioituksen ja ihmissuhteiden

jatkuvuuden sijaan arvostetaan rahaa enemmän kuin ystävyyttä, halveksitaan toisia ja ihmissuhteet ovat arvaamattomia.

Vaikka Ozols on läpi tekstin argumentoinut poikkeavansa ”ympäröivästä yhteiskunnasta”, päättää hän viimeisen säkeistön ennen kertosaetta kertomalla, että hän kuitenkin on osa tuota halveksimaansa ympäristöään: *Esmu tur un nāku no turienes*. (”Oon siellä ja tuun sieltä.”) Samoin kuin yllä käsitellyssä *Rajons*-kappaleessa, nostaa Ozols siis tässäkin esiin kotipaikan ja juurten merkityksen, mutta ei määrittele sitä sen enempää. Lopuksi – mahdollisesti kuin uhkauksena tekstissä puhutellulle pahanpuhujalle – hän toteaa vielä: *Mēs tiksīmes tur*. (”Tavataan siellä.”)

Manu pagātņi un nākotņi šķir robeža.

*Gribu, lai tu zini to, tā ir mana atziņa
par to, kas ir vērtīgs, un par to, kas nav,
par tiem, kas ir draugi, un par tiem, kas nav.
Mani izmainīja laiks un es beidzu smaidīt
tieši tajā brīdī, kad tu to vismazāk gaidīji.
Es kļuvis tieši tāds, kāds es esmu tieši tagad.*

Ar tādu atziņu es dzīvoju un savu dzīvi mainu.

*Es esmu tur, kur uzticību aizvieto ar naudu.
Esmu tur, kur šodien respektē, bet rīt par tevīm
smaida.
Esmu tur, kur šodien dirš, bet rīt mani atkal
gaida.
Esmu tur un nāku no turienes. Mēs tiksīmes
tur.*

”Mun menneisyyden ja tulevaisuuden erottaa raja.

Haluun, että tiität sen. Se on mun käsitys siitä, mikä on arvokasta ja mikä ei, niistä, ketkä on ystäviä, ja niistä, ketkä ei. Aika muutti mut, ja lopetin hymyilemisen just sillä hetkellä, kun odotit sitä vähiten. Musta tuli just sellanen, minkälainen oon just nyt.

Sellaisessa käsityksessä elän ja muutan elämäni:

Oon siellä, missä uskollisuus korvataan rahalla.

Oon siellä, missä tänään kunnioitetaan, mut huomenna sulle nauretaan.

Oon siellä, missä tänään haistatetaan paskat, mutta huomenna mua taas odotetaan.

Oon siellä ja tuun sieltä. Tavataan siellä.”

Atbildi-kappaleen ytimenä on autenttisuuden vaatimus, joka osoitetaan kappaleen sinä-hahmolle. Puhuteltavaa kuulijaa halveksiessaan ja autenttisuutta vaatiessaan Ozols tulee kertoneeksi toimivansa itse autenttisesti. Hän kommentoi omaa autenttisuuttaan myös suoraan: hän kertoo kulkeneensa omaa tietään ja sanoo muiden lamaantuneisuuden olevan hänelle ”syy tulla omaksi itsekseen”. Keskeisintä on kuitenkin se, miten olennainen osa tekstiä on autenttisuuden vaatimus, jonka esittäminen yhdistää kappaleen globaalin raplyriikan jatkumoon. Kappaleessa toistuvat myös monet yllä koko albumia koskevassa

analyysissä käsitellyt implisiittisemmät autenttisuuden rakentamisen keinot. Sanoista vastaaminen, karun elinympäristön tai kulttuurin esittely ja niihin liittyvä kova arvomaailma ovat aiheita, joita käsittelemällä Ozols *Atbildi*-kappaleessakin osoittaa olevansa lähtöisin riittävän kovista olosuhteista ja tuntevansa ne ollakseen uskottava rapartisti.

5.2 Skutelis: *Manī mīt*

Skutelisin *Manī mīt* -esikoisalbumi julkaistiin vuonna 2009. Albumillaan Skutelis toi latvialaiseen rapmusiikkiin aivan uuden sanataituruuden ja intertekstuaalisuuden tason. Teksteissä vilisee viittauksia niin maailmankirjallisuuteen, yhdysvaltalaiseen hiphop-kulttuuriin kuin paikalliseen hiphop-kenttäänkin. Albumin julkaisuaikaan latviankielinen rapmusiikki oli jo vakiintuneempi osa latvialaista pop-musiikkia kuin kahdeksan vuotta aikaisemmin ilmestyneen Ozolsin esikoisalbumin aikoihin. Sen lyriikassa erittäin keskeisessä osassa onkin paikallinen hiphop-yhteisö ja sen jäsenten, possejen ja tärkeiden paikkojen nimeäminen.



Arturs Skutelis lähetti albumin kansikuvat tutkielman käyttöön sähköisinä. Levyn etukannessa on mustavalkoinen kuva artistista, jonka taustalla näkyy junaratoja. Artistin paidassa lukee graffitimaisella kirjaintyyppillä artistin ja albumin nimet. Yksinkertaistetussa kannessa pääasiassa on suoraan kameraan katsova artisti ja urbaani rautatieympäristö, joutomaamainen

kaupungin marginaali. Junarata ja graffitia muistuttava kirjaintyyppi viittaavat selkeästi hiphop-kulttuuriin – ovathan ratapihat jo graffitikulttuurin alkuaajoista asti olleet suosittuja maalauspaikkoja.

5.2.1 Ainutlaatuinen tyyli autenttisuuden perustana

Skutelis hyödyntää *Manī mīt* -albumillaan kirjavaa joukkoa resursseja. Lyriikka noudattaa huomattavan tarkkaan latvian yleiskielen normeja, mutta samalla siinä on runsaasti puhekielisiä ja vulgaareja ilmauksia sekä erityisesti hiphop-kulttuuriin ja musiikkiin liittyviä, latvian yleiskielelle vieraita englanninkielisiä ilmauksia. Ilmeisiä yleiskieleen vakiintumattomia venäjän kielen vaikutuksia on ainoastaan yksittäisissä puhekielisissä ilmauksissa. Resurssien yhdistelystä edustava esimerkki on katkelma *Cita sieviete* -kappaleesta (suom. Toinen nainen):

Bīts top šķībs, jo trīs rokas, rīta pohas.

Misters Neglīts un Īgns neglītāks par Mīt Loufu.

*Viss, ko teicu pālī, bija **bītbokss**,
banāls **mīlsongs**, uzvedies tā kā sīks lohs.*

Kāp savos kalnos, tikai nenokrīti nost.

Tīrs posts, skat – nesataisi sīkos.

Ar šito vieta tev Trīs baltos kreklos.

*Vīrs **batlot** neprot – simts punkt, jā.*

”Biiteistä tulee kieroja, sillä kädet tärisee, aamudarra.

Mister Ruma ja Yrmeä rumempi kuin Meat Loaf.

Kaikki, mitä sanoin kännissä, oli beatboksia, banaali rakkauslaulu, käyttäydyt niinku pikku idiootti.

Kiipee vuorilles, mut älä vaan tipu alas.

Täys tuho, kato [ettet] tee kersoja.

Tällä [saat] paikan Trīs baltie krekliissä [baarissa].

Mies ei osaa bätlätä, sata pistettä, joo.”

Kuten *Cita sieviete* -katkelmassakin näkyy, englanninkielisten resurssien käyttö liittyy enimmäkseen hiphop-kulttuuriin ja musiikkiin. Esimerkkikatkelmassa esiintyvät *bīts* (<en. *beat* ’rytmisen perusyksikkö, biitti’), *bītbokss* (<en. *beatbox* ’beatboksaus’), *mīlsongs* (<en. *song* ’laulu’, lv. *mīla* ’rakkaus’) ja *batlot* (<en. *to battle* ’mitellä; bätlätä’). Puhekielisten ilmausten käyttö sen sijaan ei rajoitu yhteen aiheeseen. Katkelmassa tästä esimerkkejä ovat *pohas* (<ve. *пoxмeльe*, ’krapula’ (Būšs & Ernstsone 2009, 379)), *pālī* (’kännissä’), *lohs* (<ve. *лox*, ’surkimus’ (Būšs & Ernstsone 2009, 276)), *sīkais* (lv. *sīks* kirjaimellisesti ’pieni’; määräisessä muodossa myös: ’kakara, kersa’) ja *šitas* tai *šitais* (puhekielinen muoto pronominista *šis* ’tämä’).

Puhekielisten ilmausten käytöstä huolimatta Skutelisin lyriikassa silmiinpistävää on se, miten vähän se muistuttaa tavanomaista arkikieltä. Toisaalta lyriikka indeksoi nuorisokielen tuntemusta esimerkiksi yllä olevan esimerkin kaltaisten vulgaarien ja puhekielisten resurssien avulla, mutta puhekielisten resurssien lisäksi Skutelis hyödyntää paljon myös arkisessa kielenkäytössä melko harvinaisia resursseja. Esimerkiksi *Nepiespiests*-kappaleessa (suom. Luonteva) tällaisia ovat monet sanavalinnat:

<i>Zinu – zini, kā ir pamosties bez cerības,</i>	”Tiedän: tiedätsä, millasta on herätä ilman toivoa,
<i>apņēmības pilns, citi teiks, ka tā nav derīga,</i>	yritteliäisyyttä täynnä, [ja] muut sanoo, et se ei kelpaa,
<i>un plānu līdzjūtīgi perina, lai savu iegūtu.</i>	ja suunnitelmaa myötätuntoisesti hautovat, jotta saisivat omansa.
<i>Es zinu to, kā paziņas kļūst par baru piekūnu.</i>	Tiedän sen, miten tutuista tulee parvi jalohaukkoja.
<i>Pusbads, meningīts, šaubīgas vielas</i>	Nälkä, aivokalvontulehdus, epäilyttäviä aineita,
<i>un, lai nokāptu nost, man tika laupītas dienas.</i>	ja kiivetäkseni pois multa ryöstettiin päiviä.
<i>Ar saviem dēmoniem cīnījos, līdz salīgu mieru.</i>	Taistelin demonieni kanssa, kunnes solmin rauhan.”

Kirjoitetulle kielelle ominaisia ovat esimerkiksi katkelman ilmaisut *salīgt mieru* (’solmia rauha’) ja *perināt plānu* (’hautoa suunnitelmaa’), kun taas *piekūns* (’jalohaukka’) ja *meningīts* (’aivokalvontulehdus’) ovat tavanomaista arkipuhetta ominaisempia tietyille ammattikielille. Puhekieleen viittaavia koko albumin lyriikassa ovat myös jotkin lyhennetyt verbimuodot kuten *bij* (’oli’, yleiskielessä *bija*) ja *zin* (’tietää’, yleiskielessä *zina*), mutta muuten esimerkiksi pronomien taivutus noudattaa yleiskielen normeja (vrt. yllä luvussa 5.1.1 yksikön ensimmäisen ja toisen persoonapronominin taivutus Ozolsin esikoisalbumilla).

Englannin kielen vaikutus ei näy albumilla ainoastaan englanninkielisinä hiphop- ja musiikkitermeinä, vaan Skutelis käyttää myös latviankielisiä ilmauksia, jotka ammentavat englanninkielisen hiphop-kulttuurin resursseista. Tästä esimerkkejä ovat muun muassa toistuvat arvostuksen (en. *to respect*) ilmaisut ja *keepin’ it real* -hokeman suorat latviannokset (esimerkiksi *Rīga asinsritē* -kappaleessa: *cienu visus crew, visus tos, kas tur īstu hiphopu* ”arvostan koko crew’ta, kaikkia niitä, jotka pitää hiphopin aitona”) ja oman posseen tai muiden

yhteisön jäsenten kutsuminen veljiksi. Veljeydestä albumilla käytetään sekä afroamerikkalaista ilmaisua *bro* että latviankielistä *brālis*. Jälkimmäisestä on *Nepiespiests*-kappaleessa esimerkki, jossa näkyy samalla hiphop-kulttuurille leimallisen miehisen ystävyys- ja veljeyden merkitys jaottelussa meihin ja muihin: *Esmu priecīgs, jo es un mani brāļi taisām pie bīta tā, ka naidniekiem plīst kapilāri*. (”Oon ilonen, koska mä ja mun veljet tehhän biittiin niin, että vihollisilla halkee hiussuonet.”). Myös nimitykset *mauka* (’huora’) ja *kuce* (’narttu’) naisista voi nähdä suorina viittauksina afroamerikkalaisen hiphopin kieleen, vaikka toisaalta ne ovat myös hiphopiin liittymättömässä vulgaarissa latvian puhekielessä alentavia nimityksiä naisille.

Lyriikan kielellisissä valinnoissa voi erottaa kolme lähdettä, joista Skutelisin resurssit kumpuavat: latvian vulgaarin puhekielen tai nuorisokielen, kirjoitetulle kielelle ominaisen latvian yleiskielen ja maailmanlaajuisen hiphopin kielen. Nämä kolme lähdettä ovat tunnistettavissa myös albumin lyriikalle keskeisissä kulttuurisissa viittauksissa. Tarkemmin viittaukset voi jakaa neljään kategoriaan: viittauksiin 1) paikalliseen hiphopyhteisöön ja -kulttuuriin, 2) muuhun paikalliseen kulttuuriin, 3) globaaliin populaarikulttuuriin ja erityisesti hiphop-kulttuuriin sekä 4) länsimaiseen kirjallisuuteen ja filosofiaan. Teksteissä Skutelis asemoi kulttuurisilla viittauksilla itseään sekä paikallisen että globaalin hiphopin jatkumoon. Albumin ensimmäisellä kappaleella *Rīga asinsritē* (suom. Riika verenkierrossa) hän esittelee paikkansa latvialaisessa hiphop-yhteisössä:

Hiphops nav beigts, izslēgt TV steidz un klausies tālāk.

Šī kultūra nes vērtības, un, ja ļausies tām, tad

kā skulptūra saglabāsi spēju palikt tādām.

Nesmu Ozols vai Gustavo,

*viens no Pionieriem vai no Runu Zāles – nē, es
ēju savu, bet*

cienu visus crew, visus tos, kas tur

īstu hiphopu un saka to, kas sirdī dur.

”Hiphop ei oo kuollut, kiirehdi tv sulkemaan ja kuuntele eteenpäin:

tällä kulttuurilla on arvot ja jos antaudut niille, silloin

kuin veistos säilytät kykysi pysyä sellaisena.

En oo Ozols tai Gustavo,

yks Pionierista tai Runu Zālesta, en,
mä kuljen omaa [tietäni], mut

arvostan koko crew’ta, kaikkia niitä, jotka pitää

hiphopin aitona ja sanoo sen, mikä pistää sydämessä.”

Ozols ja Gustavo ovat eräitä ensimmäisistä latvialaisista rapartisteista (ks. luku 2.2.1 Latvian rapmusiikin vaiheista) ja Pionieri ja Runu Zāle 2000-luvun riikalaisia rapposseja.

Mainitsemalla latvialaisen hiphop-kulttuurin keskeisiä artisteja Skutelis osoittaa tuntevansa yhteisön ja kertomalla arvostuksestaan hän ilmaisee pitävänsä mainitsemiaan hiphopkulttuurin arvoja myös ominaan. Samalla hän kuitenkin tekee erotuksen itsensä ja muiden latvialaisten hiphop-artistien välille: hän ei yritä olla kuin nämä vaan tekee omanlaistaan musiikkia. Näin hän tietysti myös osoittaa omaksuneensa yhden hiphopin keskeisistä arvoista, autenttisuuden.

Samanlaista autenttisuuden perustelua hän käyttää asettaessaan musiikkinsa myös yhdysvaltalaisen hiphopin jatkumoon *Viss būs tāpat* -kappaleessa (suom. Kaikki on samalla tavalla): *Es būtu cits bez Dillas, Dūma, Metoda, Vu, bet taisu savu un es nekad nebūšu tu.* (”Mä oisin toinen ilman Dillaa, Doomia, Methodia, Wuta, mut teen omaani, eikä musta koskaan tuu sua.”). Hänen mainitsemansa artistit ja yhtyeet J Dilla, MF Doom, Method Man ja Wu-Tang Clan olivat kaikki yhdysvaltalaisen hiphopin merkittäviä vaikuttajia erityisesti 1990-luvulla. Kun Skutelis kertoo musiikkimaustaan, hän osoittaa kuuluvansa tiettyyn sosiaaliseen ryhmään (vrt. distinktioteoria, Bourdieu 1979) ja asemoi itsensä osaksi globaalin hiphopin jatkumoa. Samalla hän myös tekee samanlaisen erotuksen itsensä ja muiden artistien välillä kuin yllä olevassa *Rīga asinsritē* -kappaleen katkelmassa. Vaikuttaakin siltä, että Skutelisin muodostamaan autenttisuuteen kuuluu sekä kiinnittyminen yhteisöön että jonkinasteinen eronteko muihin yhteisön jäseniin. Vaikka taustavaikuttajat ovat yhteisön jäsenillä samoja, on autenttisella artistilla oltava oma, toisilta kopioimaton tyyli.

Viittaukset muuhun paikalliseen kulttuuriin ja maailmankirjallisuuteen ja filosofiaan toistuvat albumilla erityisesti vertauksissa ja metaforissa. Skutelis limittää samoihin teksteihin viittauksia useisiin yllä mainittuihin viittausten kategorioihin. Esimerkiksi *Katanas iekarotāji* -kappaleen (suom. Catanin valloittajat, viittauksena Catanin uudisasukkaat -lautapeliin) toisessa säkeistössä viitataan paikallisen hiphop-musiikkialan tapaan olla maksamatta työstä, 1800-luvun pariisilaiseen kabareetanssiin ja siitä kuvanneeseen taiteilija Henri de Toulouse-Lautreciin, maaorjuuden poistamista ajaneeseen baltiansaksalaiseen kirjailija Garlieb Merkeliin, latvialaisten kansanrunojen kokoajaan ja toimittajaan Krišjānis Baronsiin,

Agatha Christien kirjojen nokkelaan etsivähahmoon Hercule Poirotiin ja noin 100-luvulla koottuun intialaiseen aistillisia nautintoja käsittelevään filosofiseen teokseen Kamasutraan. Viimeisen säkeen lopussa Skutelisin käyttämällä sanalla *maksts* on tässä kaksi merkitystä: sen voi tulkita tarkoittavan sekä asekoteloä että naisen sukuelimiä. Tämä aseiden eli väkivallan tai sen uhan ja seksin yhdistelmä kantaa viittauksia erityisesti gangstarapin lyriikalle leimallisiin aiheisiin ja puhetapaan.

*Hiphopā zēni izmanto veto par retu,
kad viņiem repā naudu nedod par **treku**.
Viņi deļo kankānu, it kā glezno Latreks un
sapņo par tautu kā Merķelis un Barons.
Bet Skutelis viltīgs kā Erkils Puaro,
taisot tā, kā kāmasūtras tīstoklī rakstīs,
bet tev sievietes aiziet, jo bāz pistoli makstī.*

”Hiphopissa pojat käyttää veto[-oikeutt]a liian harvoin,
kun heille räpissä ei anneta rahaa trækistä.
He tanssivat can-cania niin kuin maalaa Lautrec ja
haaveilevat kansasta kuin Merkel ja Barons.
Mut Skutelis [on] ovela kuin Hercule Poirot
tehdessään niin kuin Kamasutran käärossä on kirjoitettu,
mut sulta naiset lähtee, koska työnnät pistoolin koteloon.”

Tämänkaltainen tiheä ja monitasoinen intertekstuaalisuus on tyypillistä kaikelle albumin lyriikalle, ja albumin ilmestymisaikana se oli uutta latviankieliselle raplyriikalle. Voikin ajatella, että muodostamalla omaa, aikaisemmasta latviankielisestä rapmusiikista poikkeavaa tyyliään, Skutelis rakentaa myös autenttisuuttaan. Yllä mainittujen esimerkkien perusteella Skutelisin esikoisalbumin autenttisuuskäsityksen keskiössä on omaperäinen, ainutlaatuinen tyyli, jolloin tyyllillisen erottautumisen keinot ovat samalla autenttisuuden tuottamisen keinoja. Tiheällä ja monitasoisella intertekstuaalisuudella sekä monenlaisten kielellisten resurssien sekoittamisella vaikuttaa olevan sama funktio autenttisuuden tuottamisessa: artistin oman tyylin rakentaminen.

Yllä luvussa 2.2.2 eritellyistä aihekategorioista lukeutuu suurin osa albumin kappaleista kodin, rakkauden ja elämän kategoriaan. Kappaleiden aihekirjo on kuitenkin vielä paljon kyseistä kategoriaa kapeampi. Androutsopoulos & Scholz (2002, 9) jakavat raplyriikan kahdeksaan aihekategoriaan, joista kaksi ensimmäistä kattavat suurimman osan *Manī mīt* -albumin aiheista: esittäytyminen (en. *self-presentation*) ja hiphop-diskurssi (en. *scene discourse*). Poikkeuksia ovat *Šarantona*- (suom. Charenton) ja *Noziegumam pa pēdām* (suom.

Rikoksen jäljillä) -kappaleet, joissa huomattavassa osassa on myös yhteiskunnallinen kritiikki. Androutsopoulos & Scholz (2002, 19) havaitsivat ranskalaisen, saksalaisen ja italialaisen raplyriikan analyysissään, että juuri esittäytymisen ja hiphop-diskurssin aihekategoriaan lukeutuvat kappaleet koostuvat hiphopille tyypillisistä puheakteista. Näin on myös Skutelisin esikoisalbumilla, jolla esiintyy kaikkia Androutsopouloksen & Scholzin (2002) määrittelemiä genretyypillisiä puheakteja (ks. yllä luku 2.2.2). Autenttisuuden muodostamisen kannalta erityisen kiinnostavia albumilla ovat artistiin viittaava puhe, kerskuminen, väheksyntä, nimeäminen ja viittaukset aikaan ja paikkoihin.

Esimerkiksi *Saknes*-kappaleessa (suom. Juuret) Skutelis rakentaa itseensä viittaavalla puheella, aika- ja paikkaviittauksilla sekä nimeämisellä narratiivia, jossa hän asettuu osaksi latvialaisen hiphopin jatkumoa yhdeksi sen kehittäjistä. Uraauurtavien yhtyeiden East-Bamin, FACT:in ja S'T'A:n ja heidän *Manas pilsētas skati* -kappaleensa kuuntelu (nimeäminen) johtaa siihen, että Skutelis alkaa kirjoittaa omia kappaleitaan ja huomaa sen sujuvan (artistiin viittaava puhe, aikaviittaus). Vaikeuksien kautta hän päätyy tilanteeseen, jossa hän alkaa elää musiikillista unelmaansa, ja vaikka tuolla unelmalla ei rikastu, tuovat he (tekstissä ”me”) musiikillaan kaupunkiin (paikkaviittaus) iloa. Katkelmassa ei ole aika- tai paikkaviittauksia, joissa mainittaisiin tietty aika tai paikka, mutta hiphop-yhteisöä tuntevalle on selvää, mihin Skutelis tekstissä viittaa: aikaan, kun latvialainen rapmusiikki oli syntynyt, ja Riikaan, jossa Latvian hiphop-yhteisön ydin silloin sijaitsi. Implisiittisillä aika- ja paikkaviittauksilla Skutelis sitoo tekstin todellisuuden tapahtumiin, osoittaa tuntevansa yhteisön ja asettamalla itsensä sen jatkumoksi myös argumentoi olevansa osa yhteisöä.

*Bez „Manas pilsētas skatiem” viss būtu citādi
un East-Bama, Factiem. Sāku rakstīt, un likās
– ir.*

Ir bijis visādi, līdz sāku izsapņot sapni,

mūzika dvēseli sāka izdaiļot pati.

*Tas nav turīgais ceļš, ko cilvēks var iet,
bet, kad paņēmam mīļus, pilsētā ir prieki.*

”Ilman *Manas pilsētas skatia* kaikki ois toisin ja ilman East-Bamia, Factia. Aloin kirjoittaa, ja tuntu [siltä, että siinä] on [jotain].

On ollut kaikenlaista, kunnes aloin kuvitella unelmaa,

musiikki alkoi kaunistaa sielua itse.

Se ei oo rikas tie, jota ihminen voi kulkee, mut kun me otetaan meik, kaupungissa on iloa.”

Yhteyttä konkreettiseen todellisuuteen tuotetaan albumilla myös lukuisilla suorilla paikkaviittauksilla. Viittauksia on niin Riikaan kuin sen kaupunginosiin, katuihin kuin muihinkin paikkoihin, ja kuten yllä luvussa 2.3.3 *Rīts sasodīti izdevies* -kappaleesta (suom. Hitokseen onnistunut aamu) todettiin, osoittaa Skutelis kaupungin ja sen hiphopille tärkeiden osien tuntemuksellaan kuuluvuuttaan paikalliseen yhteisöön. Kaupungilla onkin usein laajempi rooli kuin pelkkä tapahtumaympäristö. *Nepiespiests*-kappale on hyvä esimerkki kaupungin – ja juuri Riian – keskeisyydestä rapartistin identiteetille. Siinä, kuten yllä edellisessä esimerkissä *Saknes*-kappaleesta, mainitaan, että rapmusiikin tekeminen ei tuo taloudellista vaurautta, ja esitetään syy sille, miksi artisti kuitenkin tekee musiikkia. *Saknes*-kappaleessa syy oli se, että hiphop-yhteisö tuo musiikillaan iloa kaupunkiin (Riikaan), kun taas *Nepiespiests*-kappaleessa syy on lyriikan painava sanoma sekä ”Riika verenkierrossa, musiikki sydämessä”.

(..) zinot, ka šeit man par labiem darbiem ir maza honorārs.

Vienalga. Maniem vārdiem ir svārs.

Rīga asinsritē, mūzika sirdī.

”(..) tietäen, että täällä mulle on hyvistä töistä pieni palkkio.

Ihan sama. Mun sanoilla on painoa.

Riika verenkierrossa, musiikki sydämessä.”

Niin tässä kuin *Fenomenāls*-kappaleessa (suom. Upea) Riika on ilmiselvästi jotakin muuta kuin pelkkä kaupunki katuineen ja taloineen. *Fenomenāls*-kappaleessa Skutelis pilkkaa hiphopille tyypilliseen tapaan nimeämätöntä vastustajaa ja väheksynnän keskellä kertoo omasta hyvästä tilanteestaan: *Es jūtos kolosāli – man blakus Rīga* (”Mul on mahtava olo: mun vierellä on Riika”). Riika ja ”kaupunki” vaikuttavatkin viittaavan konkreettisen kaupunkitilan sijaan yhteisöön, jonka identiteettiä puolestaan määrittää riikalaisuus, ymmärrys elämästä tietyssä konkreettisessa kaupunkiympäristössä.

Skutelis muodostaa eroa yhteisön ja sen ulkopuolisten välille myös kerskunnalla ja väheksynnällä eli boustaamisella ja dissaamisella. Hän kerskuu niin omalla (*Smagi kadri* -kappale: *Neviens nav labākais, bet es esmu kandidāts, jā.* ”Kukaan ei oo paras, mut mä oon [sellaiseksi] ehdokas, joo.”) kuin yhteisönsäkin etevyydellä (*TTT*-kappale: *Laba mūzika, un mēs to izdot mākam, / un, ja manis nebūtu, es sevi izdomātu, jā.* ”Hyvää musiikkia, ja sitä me

osataan julkasta, ja jos mua ei olis, mä keksisin itseni, joo.”). *Fenomenāls*-kappale on edustava esimerkki sekä väheksynnästä että kerskunnasta:

*Es turu pildspalvu kā dakteri skalpeli,
gatavībā izšaut kā no aptveres par velti.*

*Tas nav par **skilu** un **flowu** – tā ir principa
lieta,
kā ar trinitrotoluolu sūtu uz iztikas vietu*

visus blēžus, kas darīt labu slinki.

Ja zodz to, kas slikti stāv, sāc ar savu pimpi.

*Runā. Es glāzes saleju vēsi,
bet, ja ienīsti mani, tev būs smadzeņu vēzis.
Es nejokoju, bet nesaku visu.
Es nerakstu **disus**, bet neredzu risku.
Meklē Eldorado. Vārdus nenorādot.
Jūs esat melnie letiņi? Laikam no Tobago.
Nekas šovinistisks. Pat ja nodils šis disks,*

nu gan jau iztiksim.

Smīdini tālāk un uztaisi klubnikus.

Gan tu, gan tavs konts ir nulle kā bubliks

”Pitelen kynää kuin lääkärit skalpellia
valmiina ampumaan kuin patruunalippaasta
muuten vain.

Kyse ei oo skillseistä ja flow’sta: se on
periaatekysymys,
miten trinitrotolueenilla lähetän
elinympäristöönsä
kaikki kusettajat, jotka on laiskoja tekemään
hyvää.

Jos varastat sen, mikä ei pysy pystyssä, aloita
kyrvästäsi.

Puhu. Kaadan viileästi lasit täyteen,
mut jos vihaat mua, saat aivosyövän.

En vitsaile, mut en sano kaikkea.

En kirjota dissauksia, mut en nää riskiä.

Etsit Eldoradoa. Nimiä mainitsematta.

Oottekste mustia lättejä? Varmaan Tobagosta.

Ei mitään sovinistista. Vaikka tää levy
kuluiskin,

eiköhän me pärjätä.

Virnuile menemään ja tee klubimusaa.

Niin sä kuin sun tilisi ootte nollilla kuin
rinkeli.”

Väheksynnän syitä ovat valheellisuus, innottomuus tehdä hyvää, varastaminen, Skutelisin vihaaminen ja hänelle nauraminen, ”mustan” hiphopin kopioiminen ja niin sanotun klubimusan tekeminen. Väheksynnän keinoina Skutelis käyttää myös väheksynnän kohteen seksuaalisen kyvykkyyden ja taloudellisen tilanteen kyseenalaistamista. Tämä on yksi esimerkki albumilla toistuvasta raplyriikalle tyypillisestä maskuliinisuuden diskurssista, jossa arvostettavaa on gangstarapmusiikissa stereotyyppinen miehisuus. Sitä levyllä edustavat esimerkiksi jatkuvasti rikastuminen, runsas naisten seksuaalinen huomio ja tekstien kertojan välinpitämätön suhtautuminen siihen sekä kyky piilottaa ja tukahduttaa tunteita.

Viileiden tunteiden arvostamisesta on albumilla runsaasti esimerkkejä, joista laajin on *Cita sieviete* -kappale, jonka narratiivi perustuu romanttisten tunteiden väheksynnälle. Kappaleen

alku vaikuttaa perinteiseltä rakkauslaululta: kertoja murehtii sydänsurujaan ja sitä, miten ei pysty unohtamaan naista. Kertosäkeen jälkeen sävy kuitenkin muuttuu täysin ja käy ilmi, että alun tunteellisuus oli humalaista horinaa: *Bīts top šķībs, jo trīc rokas, rīta pohas. (..) Viss, ko teicu pālī, bija bītbokss, banāls mīlsongs, uzvedies tā kā sīks lohs.* ("Biitti menee vinoon, koska kädet tärisee, aamudarra. (..) Kaikki, mitä sanoin kännissä, oli beatboksia, banaali rakkauslaulu, käyttäydyt niinku pikku idiootti.") Kappaleen lopussa kertoja torjuu naisen, jolle kappaleen alku oli osoitettu: *Es ļoti nedaudz gribu tevi satikt. Cik maksā minets šajā restorānā?* ("Haluun tosi pikkusen tavata sut. Paljon maksaa suihinotto tässä ravintolassa?")

Kiinnostavaa on, että *Fenomenāls*-kappaleessa väheksytään vastapuolta huonon taloudellisen tilanteen vuoksi, vaikka muissa albumin rahaa käsittelevissä kohdissa varallisuutta ei pidetä erityisen merkityksellisenä arvona. Kuten raplyriikassa tavallisestikin (ks. yllä luku 2.3.2) esitetään kaupallisuus *Manī mīt* -albumilla useimmiten juurikin autenttisuuden vastakohtana. Esimerkiksi *Viss būs tāpat* -kappaleessa autenttisuutta ja kaupallisuutta edustavat sydän ja "taskut" eli varallisuuden määrä: *Sirdī vērtība, ne kabatās, un vajag neaizmirst to.* ("Sydämessä arvo, ei taskuissa, eikä pidä unohtaa sitä.") Toisaalta lyriikassa haikaillaan taloudellista tunnustusta musiikista, mutta toisaalta ei olla halukkaita seuraamaan kaupallisia vaatimuksia. *Smagi kadri* -kappaleessa (suom. Raskaita otoksia tai Raskaita tyypejä) Skutelis kertoo, minkälaisten arvojen vuoksi hän on valmis tekemään taloudellisesti kannattamatonta musiikkia, vaikka olisi mielestään ansainnut työstään palkkion: musiikki on auttanut hänet löytämään yhteyden omaan itseensä, ja kokemus siitä on ollut "ainutlaatuinen" ja "maaginen".

*Pelnīto Hennessy man nenes tas, ka pacelt labāk
uz bīta spēju vokālu. Ja pikis būtu kontā,

bankomāti darvu raudātu, bet tagad jūtu
kontaktu
ar to, kas manī mīt, un tas ir unikāls,
magisks, muzikāls.*

"Ansaittua Hennessyä mulle ei tuo se, että paremmin
biittiin osaan yhdistää laulun. Jos massii ois tilillä,
pankkiautomaatit itkis tervaa, mut nyt tunnen yhteyden
siihen, mitä mussa on, ja se on ainutlaatuista, maagista, musiikillista."

Skutelis esittelee esikoisalbumillaan oman tyylinsä, jossa keskeisessä osassa ovat monitasoinen intertekstuaalisuus ja kielen rekistereiden moninaisuus. Albumilla hän kertoo

löytäneensä paikkansa globaalin ja latvialaisen hiphopin jatkumossa ja samalla osoittaa tuntevansa yhteisön ja sen historian, arvot ja arvostettavat artistit. Paikkansa hän sanoo lunastavansa omalla ainutlaatuisella tyyllillään, joka on syntynyt autenttisuudesta oman äänen seuraamisesta, toisin kuin kaupallinen musiikki, jonka Skutelis esittää oman musiikkinsa vastakohdaksi. Skutelisin rakentaman autenttisuuden keskiössä vaikuttaakin olevan juuri tyyli, sen ainutlaatuisuus ja se, että tyyli – hiphop-musiikin historian tuntemuksesta huolimatta – on lähtöisin artistin vilpittömistä aikeista. Kuten hän *Viss būs tāpat* -kappaleella räppää, on ”sydämessä arvo”, ei kaupallisissa aikeissa. Samalla hän myös toistaa ganstaraplyriikalle leimallista autenttisuuden maskuliinisuutta väheksymällä naisia ja naiseutta ja korostamalla kovaa tunne-elämäänsä ja seksuaalista kyvykkyyttään.

5.2.2 Skutelis: *Arhīvos būs*

Skutelisin esikoisalbumin *Arhīvos būs* -kappale (suom. Arkistoista löytyy) on erinomainen esimerkki useista yllä käsitellyistä albumilla esiintyvistä kielellisistä ja diskursiivisista resursseista. Se koostuu kahdesta säkeistöstä ja neljä kertaa toistuvasta kertosäkeestä. Kappaleen lyriikka noudattaa pääasiassa latvian kirjoitetun yleiskielen normeja. Puhekielestä poiketen Skutelis noudattaa säännönmukaisesti normien mukaisia sijamuotoja ja hyödyntää myös monimutkaisempia rakenteita kuten lauseenvastikkeita. Teksti kuitenkin tuottaa puhekielisyyden illuusiota sanastollaan: siinä sekoittuvat latvian yleiskieli, latvian puhekieli venäjänkielisinä lainoineen ja lainat englannin kielestä. Esimerkkejä kappaleen puhekielisistä ilmauksista ovat *tuss* (<ve. *тусовка*, ’bileet, juhlat’), *sutka* (<ve. *сумка*, ’vuorokausi’ (Būšs & Ernstsone 2009, 456)), *blīn* (<ve. *блин*, *kirosana* (Būšs & Ernstsone 2009, 68)) ja *pofīg* (<ve. *нофиг*, ’ihan sama’ (Būšs & Ernstsone 2009, 378)). Suoria lainauksia englannin kielestä puolestaan ovat esimerkiksi *stafs* (<en. *stuff*, ’kama’), *šits* (<en. *shit*, ’paska’), *ringtons* (<en. *ringtone*, ’soittoääni’), *bīts* (<en. *beat*, ’biitti’) ja *douṗness* (<en. *dopeness*, ’mielettömyys, coolius’). Lisäksi kappaleen kertosäkeessä toistuu ylläkin mainittu kirjaimellinen käännös hiphop-kulttuurin autenttisuuden vaatimuksesta *keepin’ it real: Mēs jau gadiem turam īstu* (”Me jo vuosia pidetään aitona”).

Kappaleessa toistuu samankaltainen narratiivi kuin yllä käsitellyssä *Viss būs tāpat* -kappaleessa. Narratiivissa yhdysvaltalaisen hiphop-musiikin kuuntelu, oman posseen

kokoaminen ja musiikin tekeminen johtavat jonkin uuden ja merkityksellisen löytämiseen. Ensimmäisen säkeistön aikaviittauksilla (*Divi nulle nulle trīs* ”Kaks nolla nolla kolme” ja *Tagad divi nulle nulle deviņi* ”Nyt kaks nolla nolla yheksän”) Skutelis liittää henkilökohtaisen kertomuksensa laajempaan, yhteisön tuntemaan kontekstiin.

*Divi nulle nulle trīs, un kur tu novedīsi
nezināju, ticot tam, ka jumtu nonesīsim.
Šis **stafs** tevi nomedīs, un kaut kas no
mistikas –
tagad katra mana rinda paliek aforistiska.
Pirmie koncerti, Jūrmalas tuss,
dienas kā kalambūrs, dūmos kūp manas kļūdas.*

*Mājās maz apgrozos kā valūta kontā,

bez naida skatoties uz tiem, ko laiks sakūda
pontot.
Ar Kaspi cēlām Karaļvalsti, un rakstīju
sutkām,
zinot, kādam vajag būt man, ausīs Būt Kempis,*

*Dūms un Vutangs, un es, tā kā klupdams,
veidoju stilu, ko citi nedabūtu lūgdami.*

*Kaut kas maģisks notiek, kad iedod miku,
kad Ansis sēž pie bītiem, galvā zelts kā
Klondaikā,
nežēlojot laiku, ko biju gatavs tērēt.*

*Iedomīgs, un diez vai nāksu pats uz savām
bērēm.
Tagad divi nulle nulle deviņi, velns viņu zin,
kas notiktu ar mani, ja tie būtu meli, blin.
Tas manī mīt – hiphopa pilns katrs atoms.*

*Mīlestība mani silda, nevis radiators.
Tu nīsti, bet es liriski šauju un ne no mauzera,*

*čīkstī zem savām dziesmām, it kā būtu
menopauze.
Man šķiet, ka manī runā kāds, bail pat iet pētīt.*

Iespējams, ka Azazello. Un ko tu lieto, vecīt?

”Kaks nolla nolla kolme, ja mihin sä veisit
en tienny uskoen siihen, et räjäytetään potti.
Tää kama metsästää sut, ja jotain [siinä on]
mystiikasta:
nyt jokaisesta mun rivistä tulee aforistinen.
Ekat konsertit, Jūrmalan bileet,
päivät kuin sanaleikkejä, virheeni nousevat
savuna.
Kotona pyörin vähän, samoin kuin rahaakin
[on] tilillä,
vailla vihaa katsoen niitä, jotka aika sai
pröystäilemään.
Kaspiksen kanssa rakennettiin Karaļvalsts, ja
kirjotin vuorokausia putkeen,
tietäen, minkälainen mun pitää olla, korvissa
Boot Camp,
Doom ja Wu-Tang, ja mä niinku kompastellen
muodostin tyylin, jota muut ei sais
rukoilemallakaan.
Tapahtuu jotain maagista, kun annetaan mikki,
kun Ansis istuu biittien äärellä päässään kultaa
ku Klondykessa,
surematta aikaa, jonka olin valmis
kuluttamaan.
Ylimielinen ja tiedä tulenko ees omiin
hautajaisiin.
Nyt kaks nolla nolla yheksän, piru tietää,
mitä mulle tapahtuisi, jos ne olis valheita, hitto.
Se asuu mussa: jokainen atomi täynnä
hiphopia.
Mua lämmittää rakkaus eikä lämpöpatteri.
Sä vihaat, mut mä ammun lyyrisesti enkä
mauserilla,
iniset laulujen takana kuin [sulla] ois
vaihdevuodet.
Musta tuntuu, että joku puhuu mussa, pelottaa
ees mennä tutkimaan.
Ehkä Azazello. Entä mitä sä käytät, jäbä?”

Ensimmäisessä osassa (*Divi nulle nulle trīs* ”Kaks nolla nolla kolme”) nimetään tapahtumia, henkilöitä ja musiikkia (*Pirmie koncerti, Jūrmalas tuss* ”Ekat konsertit, Jūrmalan bileet”; *Ar Kaspi cēlām Karaļvalsti* ”Kaspiksen kanssa rakennettiin Karaļvalsts”; *ausīs Būt Kempis, Dūms un Vutangs* ”korvissa Boot Camp, Doom ja Wu-Tang”; *kad Ansis sēž pie bītiem* ”kun Ansis istuu biittien äärellä”), jotka määrittävät Skutelisin uran alkua. Kaspis ja Ansis ovat latvialaisia rapartisteja, jotka muodostivat Skutelisin ja eräiden muiden artistien kanssa PKI-possen ja -levy-yhtiön. Karaļvalsts puolestaan viittaa PKI:in, joka muodostuu sanoista Pagrīdes Karaļvalsts Ieraksti (suom. Maanalaisen Kuningaskunnan Äänitteet). *Boot Camp* on yhdysvaltalaisen Lil Soldiers -yhtyeen rapalbumi vuodelta 1999, ja MF Doom ja Wu-Tang Clan ovat rapartisti ja -yhtye Yhdysvalloista. Nimeämisellä Skutelis sitoo kertomuksensa osaksi tietyn joukon kertomusta ja siten kiinnittää itsensä kyseiseen joukkoon. Joukon sisäpiiri tunnistaa, mistä tapahtumista on kyse, tai on ollut osana niitä, tuntee nimetyt henkilöt ja suhtautuu vähintäänkin hyväksyvästi henkilöön, jolla on tekstin kuvailema musiikkimaku. Huomattavaa on myös viittaus kaupallisen menestyksen vähäiseen merkitykseen ja valmiuteen käyttää aikaansa musiikkiin, vaikka se ei tuo rahaa: *Mājās maz apgrozos kā valūta kontā, bez naida skatoties uz tiem, ko laiks sakūda pontot.* (”Kotona pyörin vähän, samoin kuin rahaakin [on] tilillä, vailla vihaa katsoen niitä, jotka aika sai pröystäilemään.”)

Ensimmäisen säkeistön toisessa osassa (*Tagad divi nulle nulle deviņi* ”Nyt kaks nolla nolla yheksän”) Skutelis rakentaa vastakkainasettelun itsensä ja tekstin ”sinun” välille. Skutelis kuvaa hänen ja hiphopin välistä suhdetta intohimoisin kielikuvin: hiphop on jokaisessa hänen atomissaan, ja siten häntä lämmittää rakkaus eivätkä fyysisen maailman lämmönlähteet. Samalla hän siis kertoo, että tärkeintä hänelle on hiphop eikä materiaalinen maailma kuten vauraus. Tekstin ”sinä” puolestaan vihaa ja vain valittaa kappaleissaan, ja negatiivista ja halveksittavaa edustaa, kuten muuallakin albumin teksteissä (ks. yllä luku 5.2.1), naiseus, tässä vaihdevuodet. Näin Skutelis jälleen sitoo autenttisuuskäsityksensä gangstarapmusiikin maskuliinisuutta korostavaan ja naiseutta halveksivaan perinteeseen. Lopuksi Skutelis vielä palaa siihen, miten hiphopin tekeminen elää hänessä pakottavana kuin luonnonvoima: hänestä tuntuu siltä, kuin teksti syntyisi ikään kuin toisen äänellä, ja tuo ääni tuntuu pelottavalta kuin Mihail Bulgakovin *Saatana saapuu Moskovaan* -teoksen paholaismainen tappaja Azazello (*Man šķiet, ka manī runā kāds, bail pat iet pēīt. Iespējams, ka Azazello.* ”Musta tuntuu, että

joku puhuu mussa, pelottaa ees mennä tutkimaan. Ehkä Azazello.”). Ensimmäinen säkeistö rakentaakin narratiivin, jossa mikään ei ikään kuin olisi voinut mennä toisin: jokin artistia voimakkaampi voima on kuljettanut hänet sinne, missä hän ”kaks nolla nolla yheksän” on.

Kertosäe koostuu kahdesta hiphopille tyypillisestä puheaktista: nimeämisestä ja kerskumisesta. Siinä Skutelis nimeää oman possensa ja siten asemoi itsensä latvialaisen hiphopin kentälle, ja samalla hän toistaa raplyriikan konventiota, jossa ilmaistaan arvostus toisia artisteja, ”veljiä”, kohtaan. Kertosäkeen lopuksi hän kerskuu omilla raptaidoillaan ja kertoo, että jonakin päivänä hänen musiikkinsa on historiallisesti niin merkittävää, että se on tallennettuna arkistoihin. Näin hän jälleen korostaa musiikkinsa ainutlaatuisuutta ja siten myös autenttisuutta. Kertosäkeen lopussa mainittu ”Mister Rumilus ja Yrmeä” on yksi Skutelisin käyttämistä artistinimistä.

Ceļi slideni, bet dzīvs, un paldies Kaspim –

mēs jau gadiem turam īstu, un paldies Ansim,

paldies PKI. Rakstām tā, ka papīri kūp,

Misters Neglīts un Īgns – arhīvos būs.

”Tiet on liukkait, mut [oon] elos, ja kiitos Kaspikselle:

me jo vuosia pidetään aitona, ja kiitos Ansikselle,

kiitos PKI:lle. Kirjotetaan niin, että paperit sauhuu,

Mister Rumilus ja Yrmee – vielä arkistoista löytyy!”

Toisen säkeistön voi jakaa kolmeen keskeisimpään aiheeseen: minä, ne ja me. Säkeistön alussa Skutelis kuvaa itseään kertomalla jälleen läheisestä suhteestaan hiphopiin (*Kiks, haihets un snērs manā kardiogrammā*. ”Kick, hi-hat ja snare mun sydänkäyrässä.”) ja itsekontrollistaan (*Pār sevi valdu es, kā pār citiem naļiks to dara* ”Mua hallitsen minä, niinku muita hallitsee viina”; vrt. yllä itsehillintä Ozolsin albumilla luvussa 5.1.1). ”Ne” tai toiset puolestaan varastavat ja valehtelevat, ovat traumatisoituneita, haluavat kaiken kunnian itselleen ja tekevät musiikkia, jota Skutelis ei pidä hiphopina. Skutelisin mukaan tällaista musiikkia, jota hän vertaa pesusta jäljelle jääneisiin likavesiin (*samazgas*), soitetaan 1990- ja 2000-luvuilla hyvin suosituilla MTV-musiikkitelevisiokanavalla ja tehdään samalla tavalla kuin puhelinten soittoääniä. Tällaisen musiikin tekijät Skutelis kuvaa hiphopiin kutsumattomiksi henkilöiksi, mikä jälleen korostaa hiphopin yhteisöllistä luonnetta: jos artisti

ei ole löytänyt paikkaansa yhteisöstä, tullut ”kutsutuksi”, ei myöskään hänen tekemäänsä musiikkia voi kutsua hiphopiksi.

Niiden tai toisten vastakohta toisessa säkeistössä ovat ”me” tai ”veljet”, joiden joukkoon myös ”minä”, Skutelis, kuuluu. Skutelis mainitsee, että tämän joukon motivaatio musiikin tekemiseen ei ole raha (*jūsu mīlestība ir mūsu honorāri* ”teidän rakkaus on meiän palkkio”), mutta muuten he määrittyvät ensisijaisesti kaiken ”toisista” sanotun vastakohdaksi. Meidän tai sisäpiirin kuvaukseksi voi tulkita myös sen, miten Skutelis kuvaa PKI-yhtyettä autenttiseksi (*PKI bez maskām* ”PKI ilman naamioita”). Vastakkainasettelusta huolimatta Skutelis kuitenkin päättää säkeistön ennen kertosäettä toteamalla, että ”pääasia on arvostus”, ja siten viittaa hiphop-kulttuurin konventioon osoittaa sanallista arvostusta (en. *respect*) muille kulttuurin jäsenille.

Pofīg uz laicīgo un to, cik labs ir Obama.

*Kiks, haihets un snērs manā kardiogrammā.
Pār sevi valdu es, kā pār citiem naliks to dara,*

*inde bīstama – mira te pat Staļins no grama.
Es jūtos kolosāli un nenodošu brāli,
jūsu mīlestība ir mūsu honorāri.
Zogot kāri, daudz melo. Kaut kā komiski,*

komisāri snauž, bet mans galapunkts ir Olimps.

Es nezīnu, ko dos reps nelūgtai personai,

*čūskas uz prospekta kā Medūzai Gorgonai.
Tas ir MTV šīts, ringtonu stilā top bīts.*

*Tikai nejauc ar hiphopu, tas ir tikai pop hits,
un es nezīnu, kas tās samazgas tur blakus līkai.
PKI bez maskām, un dopeness akustikā.*

Citi savādi – ar traumām, vēlme slavenam būt vienam.

Stili dažādi kā gaumes, bet galvenais ir cieņa.

”Hitot maallisesta ja siitä, miten hyvä on Obama.

Kick, hi-hat ja snare mun sydänekäyrässä.
Mua hallitsen minä, niinku muita hallitsee viina,

myrkky vaarallinen: jopa Stalin kuoli ryypystä.
Mulla on mahtava olo, enkä ilmianna veljeä,
teidän rakkaus on meiän palkkio.

Varastamaan ahneina monet valehtelee.
Jotenkin koomista,

komissaarit torkkuu, mut mun päätepiste on Olympos.

En tiä, mitä rap antaa kutsumattomalle henkilölle,

käärmeitä valtatiellä kuin Medusa-gorgolla.
Se on MTV-paskaa, ringtone-tyyliin syntyy biitti.

Älä vain sekota hiphopiin, se on vaan pophitti,
enkä mä tiä, kuka ne jätevedet siihen laitto.

PKI ilman naamioita, ja dopeness akustisuudessa.

Muut outoja: traumoineen, halu olla kuuluisa yksin.

Tyylit [yhtä] erilaisia kuin maut, mut pääasia on arvostus.”

Arhīvos būs -kappaleessa Skutelis kuvaa itseään, yhteisöä, johon hän identifioituu, ja heitä, joihin hän ei identifioitu. Näin hän rakentaa kuvan itsestään artistina, joka suhtautuu hiphopiin suurella intohimolla, tuntee sen juuret ja konventiot, käyttäytyy siten, kuten mieheltä yhteisössä odotetaan, ei ole kiinnostunut kaupallisesta menestyksestä, on autenttinen tai ”ilman naamioita” ja ennen kaikkea on osa lojaalia yhteisöä (*nenodošu brāli* ”enkä ilmianna veljeä”) ja osoittaa arvostuksensa ja kiitollisuutensa sen jäsenille (ks. erityisesti kertosa). Hieman vastoin odotuksia tunteettomuutta korostavaan afroamerikkalaiseen gangstaraplyriikkaan sisältyy runsaasti tunteellisiakin kuvauksia ystäväysten välisistä tiiviistä ”veljesyhteisöistä” (Oware 2010), ja Skutelisin albumilla sellainen näyttäisi olevan määrittelevä tekijä myös latvialaisen 2000-luvun artistin autenttisuudelle.

6. Yhteenveto

Yhteenvedossa tarkastelen ja vertailen kahden albumin analyysien tuloksia, arvioin tutkielmassa tehtyjä teoreettisia ja metodologisia valintoja ja esitän ehdotuksia jatkotutkimukselle. Tutkielmassa analysoidaan kahden latvialaisen rapartistin, Ozolsin ja Skutelisin, esikoisalbumien lyriikkaa. Analyysin kohteena ovat teksteissä käytetyt kielelliset ja diskursiiviset resurssit ja tuotetut autenttisuuden representaatiot. Tarkasteltavana ovat koko albumin lyriikassa toistuvat kielelliset ja diskursiiviset resurssit, minkä lisäksi molemmilta albumeilta on valittu yhden kappaleen teksti yksityiskohtaisempaan analyysiin.

Molemmat artistit käyttävät esikoisalbumeidensa lyriikassa pääasiassa yleiskielistä latviaa. Ozolsin *Cieņa un Mīlestība* -albumilla on myös venäjänkielisiä osioita ja puhekielisiä rakenteellisia piirteitä, kuten yleiskielen normien vastaisia verbien ja pronomien taivutusmuotoja. Molemmat artistit käyttävät myös latvian vulgaarin puhekielen ilmauksia, mutta Skutelisin albumilla niitä on huomattavasti enemmän ja laajempi kirjo. Skutelisin kielelliset resurssit eroavat Ozolsin resursseista ylipäättään juurikin kirjavuudellaan: yleiskielen ja vulgaarin puhekielen lisäksi *Manī mīt* -albumin lyriikassa toistuvat niin eri alojen jargonit, ylätyylinen kieli kuin englantikin. Ozols käyttää englanninkielisiä ilmauksia vähemmän, mutta molemmilla albumeilla englantia käytetään lähes pelkästään musiikkiin tai hiphopiin liittyvissä ilmauksissa. Skutelisin hyödyntämien resurssien rikkaus ja kielenkäytön

tapa indeksoivat erityisesti raplyriikan kielellisen taituruuden historian tuntemusta ja luonnollisesti myös taitoa toteuttaa sitä. Hyödynnetyt kielelliset resurssit kertovat niin hyvästä – jopa akateemisesta – yleissivistyksestä kuin katujen kielen tuntemuksestakin. Ozolsin latvian puhekielen ja venäjän yhdistelmä puolestaan indeksoi varsin suoraviivaisesti ymmärrystä ja kokemusta Riian lähiöelämästä. Englanninkielisten ilmausten käyttö vaikuttaa molemmilla artisteilla indeksoivan rapmusiikin juurien tuntemusta.

Ozolsin esikoisalbumilla toistuvat ystävyys, vihanpidon, kodin ja itsensä kehittämisen aiheet sekä puolustuspuhemainen ja vapaata tahtoa ja ihmisestä itsestään riippuvaa menestystä korostava diskurssi. Skutelisin albumin eniten toistuva aihe on musiikki tai hiphop: hän räppää niin hiphop-vaikuttajistaan, rapmusiikin tekemisestä, hiphopiin liittyvistä arvoistaan, omasta tiestään rapartistiksi kuin paikallisesta hiphop-yhteisöstä. Muut aiheet – ystävyys, rakkaus, seksi, kotiseutu, yhteiskunnallinen kritiikki, kaupallisuus – limittyvät hiphop-diskurssin ja sanallisen leikittelyn sekaan.

Androutsopouloksen ja Scholzin (2002) nimeämistä raplyriikalle tyypillisistä puheakteista Ozols hyödyntää albumillaan väheksyntää, paikka- ja aikaviittauksia, nimeämistä ja representointia. Erityisen merkityksellisiltä vaikuttavat väheksynnän ja paikkaviittausten roolit: väheksymällä Ozols rakentaa eroa muun muassa yhteiskunnan enemmistöön ja henkilöihin, jotka eivät osaa hillitä tunteitaan, kun taas paikkaviittauksin hän kiinnittyy Riian länsirannan lähiöihin. Skutelisin albumilla esiintyy esimerkiksi artistiin viittaavaa puhetta, kerskumista, väheksyntää, nimeämistä ja aika- ja paikkaviittauksia. Autenttisuuden muodostamisen kannalta erityisen kiinnostavia ovat kerskuminen ja väheksyntä, sillä niiden avulla artisti kiinnittyy ja tekee eroa hyvin suorasukaisesti. Skutelis kerskuu erityisesti raptaidoillaan, viileillä tunteillaan ja autenttisuudellaan, kun taas väheksynnän syitä ovat muun muassa toisten kopiointi, halu menestyä kaupallisesti ja niin sanotun klubimusiikin tekeminen.

Ozolsin representoimalla rapartistilla on arvomaailma, jonka mukaan vain vahvin pärjää ja virheitä seuraa kosto, ja hän on suoraselkäinen ja rehellinen puheissaan mutta herkkä kaikenlaiselle arvostelulle. Myös Skutelisin representaatio rapartistista korostaa raplyriikalle

stereotyyppistä maskuliinisuutta, mutta fyysisen uhan sijaan Skutelisin hahmo pärjää näppärillä sanataidoillaan ja hiphop-identiteetillään, jonka autenttisuutta, melkeinpä synnynäisyyttä, hän albumilla toistaa. Kiinnostavalla tavalla molempien autenttisuuden ytimessä, samaan tapaan kuin useilla afroamerikkalaisilla rapartisteilla (ks. esim. Collins 2005, Neal 2006, Ogbar 2007, Oware 2010), näyttää olevan maskuliinisuus, jota lyriikassa edustavat kylmä tunne-elämä, seksuaalinen kyvykkyys, fyysinen tai sanallinen väkivalta ja Skutelisin tapauksessa naiseuden väheksyntä.

Yksi kummankin albumin keskeisimmistä, kappaleesta toiseen toistuvista aiheista on oma (hiphop-)yhteisö. Yhteisö rajataan teksteissä tekemällä eroa ja kiinnittymällä, usein juuri yllä mainittuja kerskumista ja väheksyntää hyödyntäen. Ozolsin teksteissä ”meille” kuuluvia ominaisuuksia ovat pyrkimys tunteiden tai ainakin tunnepurkausten hillintään ja edelläkävijöiden vähemmistöön kuuluminen. Sisäpiiri, ”me”, on kuitenkin ensisijaisesti ”niiden” vastakohta, ja toiseutta edustavat Ozolsille sellaiset ominaisuudet kuin heikkous, omahyväisyys, valtavirran mukana kulkeminen ja kyvyttömyys tai haluttomuus osoittaa arvostusta muita, erityisesti sisäpiiriä, kohtaan. Ozolsin yhteisön muodostamisessa korostuu konflikti: yhteisön ulkopuolella ovat kaikki ne, jotka loukkaavat häntä tai muuten esittävät kritiikkiä hänestä tai yhteisöstä. Kuten yllä mainitaan, Skuteliskin rakentaa eroa ”meidän” ja toisten välille pilkkaamalla yhteisön ulkopuolisia, mutta erityisen kiinnostavaa on, miten Skutelis lisäksi rakentaa yhteisön sisäisiä yhteyksiä hiphop-kulttuurille tyypillisin puheaktein ja fraasein. Hän nimeää possensa jäseniä ja kehuu heidän taitojaaan tai korostaa heidän merkitystä omalle uralleen, minkä lisäksi hän raplyriikalle ominaiseen tapaan toistaa useaan kertaan kunnioittavansa yhteisöään. Ozols tekee tämän vain implisiittisesti kertomalla, että ”ne” eli hänen ja hänen yhteisönsä vastakohta eivät osaa kunnioittaa, mutta Skutelis rakentaa ja nimeää yhteisöään huomattavan eksplisiittisesti. Molempien jaottelu ”meihin” ja ”muihin” kuitenkin vaatii varsin hyvää paikallisen hiphop-yhteisön tuntemusta, sillä ne vaativat tietoa sekä nimetyistä että nimeämättömistä henkilöistä ja tapahtumista.

Paikallisen yhteisön lisäksi molemmat artistit viittaavat Riian katuihin, kaupunginosiin ja muihin paikkoihin. Näidenkin tunnistaminen ja erityisesti niiden indeksaalisten merkitysten ymmärtäminen vaatii paikallistuntemusta. Yhteisön rajaaminen yllä mainituin tavoin ja

paikka- ja aikaviittaukset toimivatkin autenttisuuden muodostamisen keinoina ainoastaan, jos kuulijalla on riittävästi paikallista tietoa. Jo lyriikassa käytetty kieli, latvia, luonnollisesti rajaa mahdollisten tulkitsijoiden joukkoa, mutta tulkinnan esteenä voi olla myös Riian, tiettyjen paikkojen tai hiphop-yhteisön vähäinen tuntemus. Lyriikan taustaoletuksena vaikuttaa olevan, että Latviassa on oma latviankielinen hiphop-yhteisönsä, jolle lyriikka on suunnattu ja jonka sisällä sitä tulkitaan. Ozols ja Skutelis näyttävätkin muodostavat autenttisuutta, jonka arviointi vaatii ymmärrystä kahdesta kulttuurisesta yhteisöstä, globaalista hiphop-kulttuurista ja Latvian latviankielisestä hiphop-yhteisöstä.

Ekplisiittinen autenttisuuden kommentointi eroaa Ozolsin ja Skutelisin esikoisalbumeilla. Ozols perustelee omaa autenttisuuttaan sanomalla, että hän todella kertoo omasta todellisuudestaan. Hänen esikoisalbuminsa autenttisuuskäsitys näyttäisi edustavan Mooren (2002) yllä luvussa 2.3 esitellyistä autenttisuuden tasoista ensimmäisen persoonan autenttisuutta. Skutelisin esikoisalbumin autenttisuuskäsitys sen sijaan ei näytä asettuvan Mooren kategorioihin: *Manī mīt* -albumilla autenttisuus liittyy paljolti omalaatuiseen tyyliin ja jonkinlaiseen hiphop-identiteetin sisäistämiseen, hiphop-identiteetin ensisijaisuuteen toisin identiteetteihin nähden. Kun Ozolsin eksplisiittisesti esittämän autenttisuuskäsityksen voi ajatella edustavan autenttisuuden sanakirjamääritelmiä ”aito” ja ”uskottava”, näyttää Skutelisin käsitys edustavan lisäksi määritelmää ”väärentämätön”. Kokonaisuutena *Cieņa un Mīlestība* ja *Manī mīt* -albumien esittämät representaatiot ovat samankaltaisia, sillä molemmissa roolinsa on niin Riian nuorten puhekielen, paikallisen hiphop-yhteisön ja globaalin hiphop-kulttuurin ja sen konventioiden tuntemuksella kuin maskuliinisuuden, kaupunkilaisuuden ja epäkaupallisuuden kuvauksilla, mutta painotukset poikkeavat. Ozols vastaa todellisuusrapin vaatimukseen totuudenmukaisuudesta, kun taas Skutelis jo esikoisalbumillaan korostaa ennemminkin jazz-/boheemirapille ominaista omalaatuisen tyylin roolia autenttisuudelle.

Tutkielmassa selviää, minkälaisia kielellisiä ja diskursiivisia resursseja Ozols ja Skutelis käyttävät esikoisalbumeillaan ja miten he niiden avulla muodostavat autenttisuutta. Näitä tuloksia ei kuitenkaan voi yleistää koskemaan muiden aikakauden artistien tekstejä, Ozolsin ja Skutelisin myöhempiä tuotantoa tai latvialaista raplyriikkaa yleisesti, mutta kuten

Westinen (2014, 310) kirjoittaa, ovat jo useat hiphop-tutkijat havainneet, että kielellisillä ja diskursiivisilla resursseilla on olennainen rooli autenttisuuden muodostamisessa hiphopissa. Myös tämä tutkielma tukee kyseistä havaintoa. Jotta autenttisuuden muodostamisesta saataisiin tarkempi kuva, olisi kuitenkin tarpeen tutkia laajemmin sekä lyriikkaa että muita autenttisuuden muodostamisen keinoja hiphop-kulttuurissa. Kiinnostavia tutkimuksen kohteita olisivat esimerkiksi musiikki, musiikkivideot ja artistien eleet, muu kehonkieli ja pukeutuminen konserteissa. Lyriikan analyysi tavoittaa luonnollisesti vain analyysin tekijän tavoitettavissa olevat merkitykset lyriikasta, minkä vuoksi olisikin oleellista kysyä myös artisteilta itseltään, mitä he ajattelevat autenttisuudesta ja sen muodostamisesta hiphop-kulttuurissa. Tämän tutkielman tarjoamaa käsitystä autenttisuuden muodostamisesta raplyriikassa olisi syytä laajentaa vertailemalla sitä myös nykyhetken rapartistien tapaan muodostaa autenttisuutta. Lisäksi olisi aivan erityisen kiinnostavaa selvittää, minkälainen on naisten käsitys autenttisuudesta latvialaisessa hiphop-yhteisössä: miten esimerkiksi nuorimman artistisukupolven edustaja, ensimmäinen rapalbumin julkaissut latvialainen nainen Viņa muodostaa autenttisuutta? On myös huomattava, että tämä tutkielma koskee ainoastaan artistien käsitystä autenttisuudesta. Olisikin mielenkiintoista tutkia myös hiphop-yleisön käsityksiä esimerkiksi heitä haastatteleamalla tai tutkielman johdannossa kuvattuna kaltaisia internetkeskusteluja seuraamalla.

7. Kopsavilkums latviešu valodā

7.1 Ievads

Autentiskuma būtība un nozīme populārajā mūzikā tiek diskutēta jau kopš Elvisa Preslija laikiem (Grossberg 1992), bet hiphopa kultūrā un vienā no to vēsturiski veidojošajiem elementiem, repa mūzikā, autentiskumam ir pavisam īpaša nozīme (Westinen 2014, 66). No reperiem autentiskums tiek prasīts, piemēram, atkārtojot tādas repa diskursam raksturīgas frāzes kā “keepin’ it real”, tomēr autentiskums arī hiphopa kultūrā nav skaidri definēts. Autentiskums nav tāda īpašība, kas kādam vai kādā vietā ir vai nav, un tāpēc jēdziena saturs tiek nepārtraukti diskutēts hiphopa diskursā.

Viens no veidiem, kā par autentiskumu diskutē un vērtē, ir valoda – tas, par ko un kādā veidā tiek runāts. Repa mūzikas sākumposmā tā bija izteikti tikai afroamerikāņu un afrokarību mūzika, kurā runāja par viņu personīgo dzīves pieredzi pilsētu marginālajos rajonos tādā valodā, ko viņi lietoja savā ikdienā (Rose 1994, 2–3). Vēlāk, hiphopam izplatoties ārpus Amerikas Savienotajām Valstīm, arī autentiskumam vajadzēja atrast jaunas definīcijas un kritērijus vietējo kultūru kontekstos. Arī latviešu repa mūzikas autentiskums tiek vērtēts Latvijas kontekstā, bet vienlaikus diskusija nav izolēta no diskusijām globālajā hiphopa kopienā un citās lokālās (sub)kultūrās. Diskusija par autentiskumu latviešu hiphopa kultūrā interesanti atspoguļo gan globālas kulturālās parādības lokalizāciju, gan latviešu kultūru – tā vēsta par to, ko latviešu repa mākslinieki šajās lokālā un globālā krustcelēs uzskata par autentisku.

7.1.1 Darba mērķis un pētnieciskie jautājumi

Šajā maģistra darbā tiek pētīts, kā latviešu repa lirikā veido autentiskumu. Tajā tiek analizēti divu latviešu repa mākslinieku – Ozola un Skuteļa – dziesmu teksti. Darba mērķis ir noskaidrot, kādus lingvistiskos un diskursīvos resursus Ozols un Skutelis lieto savu debijas albumu lirikā autentiskuma veidošanai un kādas autentiskuma reprezentācijas ir atrodamas lirikā. Autentiskums ir nosacījums tam, ka kāds var tikt uzskatīts par piederošu hiphopa kultūrai, un tāpēc šajā darbā tiek pieņemts, ka hiphopa māksliniekam ir visā savā darbībā jāizrāda savs autentiskums. Tāpēc šajā darbā nav analizēti tikai teksti, kuros autentiskumu apspriež eksplīcīti, bet analizēti ir visi teksti no Ozola un Skuteļa debijas albumiem. Šī darba pētnieciskie jautājumi ir šādi:

Kādus lingvistiskos un diskursīvos resursus Ozols un Skutelis izmanto savu debijas albumu lirikā un kādu autentiskumu viņi veido?

Ozola albums “Cieņa un Mīlestība” tika izdots 2001. gadā, un Skuteļa albums “Manīt mīt” – 2009. gadā. Tie pārstāv divas dažādas latviešu hiphopa paaudzes un stilus, kā arī abus māksliniekus var uzskatīt par sava veida pionieriem latviešu hiphopa mūzikā. Ozola debijas albums ir pirmais repa albums latviešu valodā, kurš guva plašu uzmanību un popularitāti, toties Skutelis aizsāka jauna līmeņa intertekstualitātes un nozīmju spēles latviešu repa lirikā.

7.1.2 Latvijas jauniešu subkultūru pētniecība

Par subkultūru šajā darbā tiek uzskatītas kopienas, kuras atšķiras no valdošās kultūras un ar kurām tām piederošie cilvēki identificējas, savukārt par jauniešu subkultūrām tiek uzskatītas subkultūras, kuras savā laikā ir radušās jauniešu vidū. Padomju Savienības sabrukšana un atgriešanās neatkarīgā Latvijā bija pārmaiņu punkts arī jauniešu subkultūrām, kuras Padomju Savienības laikā darbojās daļēji arī kā protesta veids. Jaunajā politiskajā situācijā jauniešu subkultūru nozīme un to attiecības bija jādefinē no jauna. Jauniešu subkultūru pētniecība ļauj mums labāk saprast, ar kādām ideoloģijām un ar ko identificējas cilvēki, kas ir auguši postsociālistiskā, savu neatkarību jaunieguvušā valstī tuvu pie Eiropas Savienības robežas globālisma pārņemtā pasaulē.

Latvijas jauniešu subkultūras ir ļoti maz pētītas. Pirmais un pagaidām vienīgais zinātniskais darbs Latvijā par subkultūrām ir Denisa Hanova (2007a) rediģētais “Ceļojums ar citādo: Subkultūras pilsētas vidē”. Vistuvāk šī darba tēmai ir krājuma sadaļa, kurā ir divi raksti par jauniešu subkultūrām tieši Latvijā – Līvas Zolnerovičas (2007) raksts par hipiju kustību un Denisa Hanova (2007b) raksts par skinhediem. Krājuma sadaļa par etniskajām grupām, nacionālo valsti un patēriņa sabiedrību savukārt ir cieši saistīta ar parādībām, kam ir būtiska vieta arī šajā darbā, piemēram, ar komerciālismu, globalizāciju, lokalizāciju un kultūru un identitāšu nemitīgajām pārvērtībām.

Par jauniešu subkultūrām Latvijā ir publicēti daži pētījumi un uzrakstīti vairāki bakalaura un maģistra darbi. Jāņa Daugavieša (2017) raksts “Vom Ende der Estraden. Die späten Anfänge des Punk in Lettland” ir publicēts rakstu krājumā par panku kultūru dažādās sociālistiskās Eiropas valstīs. Daugavieša raksts ir vienīgā man zināmā zinātniskā publikācija par panku kultūru Latvijā. Par Latvijas 1990. gadu andergraunda subkultūrām ir rakstīts vismaz viens bakalaura darbs, Ineses Grīnbergas (2008) “20. gadsimta 90. gadu andergraunda subkultūra Latvijā”, kurš ir pieminēšanas vērts īpaši tāpēc, ka tā pielikumā ir samērā plaši materiāli un intervijas par subkultūrām Latvijā pēc Padomju Savienības sabrukšanas. Arī mūsdienu jauniešu subkultūras Latvijā ir ļoti maz pētītas. Jānis Daugavietis un Ilze Lāce (2011) ir pētījuši Latvijas jauniešu identificēšanos ar dažādām subkultūrām rakstā “Subcultural tastes in

Latvia 2002–2010”. Gan minētais raksts, gan Jāņa Daugavieša (2017) paša personīgajā blogā, protams, bez profesionālapskates publicētais plašs raksts “Kādu mūziku klausās Latvijas jaunieši?” ir šobrīd būtiskākie man zināmi avoti par Latvijas jauniešu subkultūru situāciju mūsdienās.

Šobrīd man nav zināms neviens publicēts zinātnisks raksts par hiphopa kultūru Latvijā, bet par to ir rakstīti vismaz trīs bakalaura darbi un viens maģistra darbs. Oksana Širokaja (2008) raksta savā socioloģijas bakalaura darbā par latviešu hiphopa interneta kopienām un to lietotāju piederību hiphopa subkultūrai, Ulrika Skakovska (2016) analizē savā kultūras un sociālās antropoloģijas bakalaura darbā, kā Latvijas hiphopa subkultūrai piederošie mūziķi saista savu identitāti ar Latvijas hiphopa subkulturālo identitāti, un es savā baltu valodu un kultūru bakalaura darbā pētu, ar kādām vietējām kopienām latviešu hiphopa mūziķi identificējas savos tekstos (Suna 2014). Anna Kērieinena (Kääriäinen 2016) savā baltu valodu un kultūru maģistra darbā savukārt pēta to, kā Rīgas grafiti reprezentē Latvijas sabiedrību. Mans darbs ir pirmais man zināmais maģistra darbs par latviešu repa mūziku.

7.1.3 Globālā hiphopa pētniecība

Mūsdienās hiphopa kultūra ir populārs pētījumu objekts, un tā tiek pētīta dažādās studiju jomās, piemēram, muzikoloģijā, valodniecībā, folkloristikā, socioloģijā un antropoloģijā. Hiphopa pētniecības aizsākumi ir Amerikas Savienotajās Valstīs 20. gadsimta 90. gadu sākumpusē, un par pirmo plašu zinātnisku darbu parasti tiek uzskatīta Trišas Rozas (Rose 1994) grāmata “Black Noise: Rap Music and Black Culture in Contemporary America”. Par globālās hiphopa pētniecības aizsākumiem toties tiek uzskatīts Tonija Mičela (Michell 2001a) rediģētais rakstu krājums “Global Noise: Rap and Hip-hop Outside the USA”. Rakstu krājumā tiek parādīts tas, ka dažādās valstīs eksistē no Amerikas Savienoto Valstu hiphopa kultūras neatkarīgas hiphopa kultūras, kuru dažādo māksliniecisko resursu avoti ir vietējās kultūrās. Grāmatas ievadā Mičels (Mitchell 2001, 11–12) raksturo hiphopa kultūru ar atbilstošu Rolanda Robertsona (Robertson 1995) terminu *glocal*, kurā ir savienoti angļu valodas vārdi *global* jeb globāls un *local* jeb lokāls.

Pēc grāmatas “Global Noise” ir publicēts liels daudzums pētījumu un grāmatu par globālo hiphopu, un vistuvāk šī darba tēmai un metodēm ir rakstu krājums “Global Linguistic Flows: Hip Hop Cultures, Youth Identities, and the Politics of Language” (Alim, Ibrahim & Pennycook 2009). Rakstu krājumā pētnieki, piemēram, no sociolingvistikas un lingvistiskās antropoloģijas jomām rāda, kādā veidā pētot tieši valodu, var paskaidrot globalizācijas un sociālās un politiskās identifikācijas procesus.

Ģeogrāfiski, vēsturiski un politiski vistuvāk šī darba objektam, latviešu repa lirikai, ir rakstu krājumi “Hip-Hop in Europe: Cultural Identities and Transnational Flows” (Nitzsche & Grünzweig 2012) un “Hip Hop at Europe’s Edge: Music, Agency, and Social Change” (Miszczynski & Helbig 2017). Otrajā rakstu krājumā ir arī raksts par vienu no Baltijas valstīm: Trīnas Vallastes (Vallaste 2017) raksts par hiphopa mūzikas aizsākumiem Igaunijā. Pirms tam par hiphopu Baltijas valstīs ir publicēts vismaz viens zinātnisks raksts: Mārijas Kobinas un Airialinas Allastes (Kobin & Allaste 2009) pētījums par lokālā nozīmi Rakveres hiphopa kopienā (rakstu krājumā “Subcultures and new religious movements in Russia and East-Central Europe”).

7.2 Latviešu hiphopa mūzika

Hiphopa mūzika ir ieņēmusi savu vietu arī Latvijas kultūras dzīvē. Tā ir kļuvusi par vienu no visizplatītākajiem populārās mūzikas žanriem īpaši jauniešu vidū. Daugavieša un Lāces (2011, 49–50) pētījumā par skolēnu muzikālo gaumi Latvijā hiphopa mūzika ir žanrs, ar ko visvairāk skolēnu identificējas. Īpaši interesants ir fakts, ka hiphopa mūzika ir vispopulārākais žanrs gan meiteņu un puīšu, gan latviešu un krievvalodīgu bērnu vidū, turpretī citu žanru popularitātē ir pat samērā lielas atšķirības starp šīm grupām (Daugavietis & Lāce 2011, 49–50). Par hiphopa kultūru kā latviešu kultūras sastāvdaļu liecina arī tas, ka divi tās elementi, breikošana (*breakdance*) un repošana, ir tikuši uz skatuves Latvijas nacionālās kultūras galvenajos svētkos – 2000. gadā Edmunda Veizāna deju skola breikoja Jaunatnes dziesmu un deju svētku noslēguma koncertā (Kultūras informācijas sistēmu centrs 2000) un 2003. gadā Ozols repoja Vispārējo latviešu Dziesmu un Deju svētku jauniešu koru koncertā (Kultūras informācijas sistēmu centrs 2003).

Hiphopa kustības vēsture Latvijā nav pētīta, un vienīgie avoti par to ir izdotie albumi, dažas video reportāžas, interneta forumi un hiphopa aktīvistu un žurnālistu raksti un intervijas. Iespējams, ka tagadējās Latvijas iedzīvotāji iepazīnās ar hiphopa mūziku jau 20. gadsimta 70. gadu sākumā, un jo īpaši divi no hiphopa kultūras elementiem, breikošana un grafiti, kļuva plašāk pazīstami Padomju Savienības pilsētās, tostarp Rīgā (Kanasta 2012). Pirmās liecības par to, ka latvieši paši sāka radīt repa mūziku, ir no laikiem pēc tam, kad vāciešu mūziķis *West-Bam* viesojās Rīgā 1987. gadā. Pēc viņa viesošanās latviešu eksperimentālais mūziķis Roberts Gobziņš sāka sadarboties ar *West-Bam* ar skatuves vārdu *East-Bam*, un 1990. gadā tika izdots *East-Bam* pirmais singls “Aka Aka”, kas bieži tiek uzskatīts par pirmo pilnīgo latviešu repa dziesmu. (AG & Raitis 2003.)

Pamazām parādījās latviski repojošas hiphopa grupas vairākās vietās Latvijā, kā piemēram, *Scalp* Liepājā un *AG & Orfejs* Aizkrauklē. Pēc singla “Aka Aka” izdošanas svarīgi notikumi latviešu hiphopa mūzikas ceļā uz popularitāti bija īpaši grupas *FACT* dibināšana 1995. gadā un grupas *S'T'A* dibināšana 1998. gadā. (AG & Raitis 2003.) Grupas drīz izjuka, bet to biedri turpināja savas karjeras atsevišķi, un īpaši Ozols un Gustavo no grupas *FACT* ieguva lielu popularitāti. Var pat teikt, ka viņi kļuva par pirmajiem plašākai auditorijai pazīstamiem latviešu repa mūziķiem ar saviem debijas albumiem – Ozols 2001. gadā ar albumu “Cieņa un Mīlestība”, un Gustavo 2004. gadā ar albumu “Beidzot”. Par viņu nozīmi latviešu hiphopa mūzikas popularizēšanā liecina, piemēram, tas, ka 2008. gada dokumentālajā filmā “Pāris vārdos” mūzikas izdevējs, producers un mūziķis Guntars Račs apgalvo, ka Ozols un Gustavo ir Latvijas vienīgie hiphopa mūziķi, kuru mūzika ir arī komerciāli vērtīga (Bērziņš 2008).

Mūsdienās hiphopa mūzikas grupu un atsevišķu mākslinieku Latvijā ir daudz, un tie pārstāv ļoti dažādus hiphopa mūzikas žanrus. Latviešu hiphopa kultūras, tāpat kā daudzu citu Latvijas subkultūru centrs ir Rīga, kur notiek regulāri koncerti, batli jeb repa improvizēšanas konkursi un citi pasākumi. Latvijas hiphopa mūzikas valoda nav pētīta, bet Ernstsone un Tidriķe (2006, 100) grāmatā “Jauniešu valoda” min, ka repa lirika un īpaši Ozola popularitāte ir ietekmējusi to, kādu leksiku jaunieši lieto. Latvijā repa mūziku publicē gan latviešu, gan krievu valodā.

7.3 Autentiskums hiphopa kultūrā

Šī darba pamatā ir četri pieņēmumi par autentiskuma būtību un veidošanu. Latviešu literārās valodas vārdnīca (Tēzauris) definē vārdu “autentisks” šādi: “Tāds, kas saskan ar oriģinālu. Tāds, kas pamatojas uz pirmavotu. Neapšaubāms, ticams”. Pirmais pieņēmums ir, ka autentiskums katrā situācijā nozīmē vismaz vienu no šīm īpašībām. Vārdnīcā minētās īpašības ir tādas, kuras jau sen interesē populārās kultūras un mūzikas pētniekus. Dažādos laikos, vietās un situācijās ļoti atšķirīgi mūzikas žanri, stili, īpašības, darbi un mūziķi tiek uzskatīti par autentiskiem – tādiem, kas saskan ar oriģinālu, vai ticamiem. Tāpēc šī darba otrais pieņēmums par autentiskumu ir, ka autentiskums nav no mūzikas klausītāja neatkarīga īpašība. Mūrs (Moore 2002, 210) ierosina teoriju, ka autentiskums rodas interpretācijā. Tāds ir arī šī darba trešais pieņēmums – autentiskums nav īpašība, kas kādam vai kaut kur ir vai nav, bet tas ir atkarīgs no interpretētāja. Oflins (O’Flynn 2007, 33–34) raksta, ka tajos mūzikas diskursos, kuros autentiskums ir nozīmīgs, tas eksistē attiecībās starp mūzikas radītājiem un klausītājiem. Tāda ideja ir arī šī darba ceturtais pieņēmuma pamatā – tā kā autentiskumam ir centrālā loma hiphopa kultūras diskursos, tas eksistē mūzikas radītāju un klausītāju komunikācijā jeb tajā, par ko un kā tiek runāts un kā runātais tiek interpretēts.

Ir svarīgi ņemt vērā, ka hiphopa kultūrai raksturīgā prasība pēc autentiskuma, piemēram, bieži atkārtotais sauklis “keepin’ it real”, neatklāj, kādā līmenī hiphopa mūzikai un mūziķim vajadzētu būt autentiskiem, un tāpēc autentiskums var tikt vērtēts dažādos līmeņos. Mūrs (Moore 2002, 209) prezentē trīs līmeņus:

1. Pirmās personas autentiskums: mākslinieks runā patiesību par savu situāciju;
2. Otrās personas autentiskums: mākslinieks runā patiesību par kādas otras personas situāciju;
3. Trešās personas autentiskums: mākslinieks runā patiesību par savu kultūru un tā reprezentē citus.

Vestinena (Westinen 2014, 60) savukārt izceļ trīs līmeņus, pēc kuriem autentiskums ir tradicionāli vērtēts hiphopa pētniecībā – rase un valoda, komerciālisms un lokalitāte.

Kā jau autentiskuma definīcija “Latviešu literārajā vārdnīcā” rādīja, autentiskumu var vērtēt pēc tā, vai vērtējuma objekts saskan ar oriģinālu vai pirmavotu. Hiphopa kultūrā tas tradicionāli nozīmēja to, vai mākslinieks ir afroamerikānis vai afrokarībietis un vai viņš runā valodā, kas ir raksturīga Amerikas Savienoto Valstu pilsētu, īpaši Ņujorkas, nabadzīgajām apkaimēm (Mitchell 2001, 1–2). Tāpēc Katlera (Cutler 2009, 79–80) apgalvo, ka, pretēji kā valdošajā kultūrā Amerikas Savienotajās Valstīs, hiphopa kultūrā melna āda ir dominējošās sociālās kategorijas zīme, turpretī balta āda ir otrā lomā, kur baltādainam cilvēkam ir jāaizpilda dominējošajai kategorijai piederošo cilvēku noteiktie kritēriji, lai tas varētu tikt uzskatīts par autentisku.

Kaut gan hiphopa kultūrai ārpus Amerikas Savienotajām Valstīm ir ciešas estētiskas saiknes ar oriģinālu jeb amerikāņu hiphopa kultūru, tās autentiskumu, piemēram, izteikti baltajā, pārsvarā latviski un krieviski runājošā Latvijā nebūtu atbilstoši vērtēt pēc Amerikas Savienoto Valstu hiphopa kopienas noteiktajiem kritērijiem. Par to runā arī Skutelis savā dziesmā “Fenomenāls”, kur viņš izsmej citus hiphopa māksliniekus: “Jūs esat melnie letiņi? Laikam no Tobago (..) Smīdini tālāk un uztaisi klubņikus. Gan tu, gan tavs konts ir nulle kā bubļiks.” Teksta fragments savieno interesanti to, cik sarežģīti var būt atrast līdzsvaru starp hiphopa saknēm un pirmās personas autentiskumu, un otru no svarīgākajiem aspektiem populārās mūzikas autentiskuma veidošanā, komerciālismu. Tajā komerciāla mūzika, “klubņiki”, tiek uzskatīta par neautentisku, bet tajā pašā laikā Skutelis izsmej citu mākslinieku komerciālas neveiksmes. Hiphopa diskursos komerciālisms obligāti arī nav autentiskumam pretēja īpašība, un, kaut gan komerciālisms un interese par naudu bieži vien tiek uzskatīta par neautentisku, vienlaikus citas īpašības var padarīt komerciāli orientētu mākslinieku par autentisku (sk. par hiphopa mūzikas klausītāju uzskatiem par komerciālismu: Jeffries 2011, 191; par hiphopa mākslinieku veidiem attaisnot savu komerciālo veiksmi un pamatot savu autentiskumu: Westinen 2001, 69, 144–145).

Pēc Vestinenas (Westinen 2002, 69) jaunajā, globālā posma hiphopa pētniecībā uzsvars ir uz autentiskuma vietējām definīcijām. Globālais, nacionālais, reģionālais un lokālais ietekmē viens otru un arī uzskatus par autentiskumu, bet visas parādības vienmēr tiek interpretētas lokāli jeb konkrētā laikā un telpā. Penikuks (Pennycook 2007, 103) raksta, ka hiphopa

kultūrās vienmēr pastāv spriedze starp globālās hiphopa kultūras noteiktajiem uzskatiem par autentiskumu un autentiskuma atkarību no vietējiem kontekstiem, valodām un kultūrām. Labs piemērs par lokalitāti un autentiskumu ir viena no repa lirikas tradīcijām – apkārtēju, bieži hiphopa kopienai vai pašam mūziķim nozīmīgu vietu minēšana. Savas teritorijas iezīmēšana ir eksplīcīts veids, kā pierādīt to, ka mūziķis runā patiesību kādā no Mūra (Moore 2002) definētajiem iepriekš minētajiem līmeņiem, bet tajā pašā laikā tas ir veids, kā parādīt, ka mūziķis pazīst globālo hiphopu un tā konvencijas.

7.4 Teorētiskais ietvars

Darbs pamatojas uz vairākām jomām – uz iepriekš minēto globālo hiphopa pētniecību, sociolingvistiku, diskursu analīzi un kultūrpētniecību. Šīs visas pētniecības jomas ir cieši savstarpēji saistītas, un to visu intereses objekti bieži vien ir nozīmes radīšana (*meaning making*) un valoda kā sociāls akts. Arī šī darba pētījuma objekts ir valoda, kā arī valodas un apkārtējās pasaules attiecības. Analīzes objektu jeb izvēlēto repa liriku var aprakstīt arī ar diskursa jēdzienu. Diskurss ir “valoda darbībā” jeb nozīmīga simboliska darbība, un, lai to pētītu, ir jāvērs uzmanība gan uz valodu, gan uz darbību jeb sociālo dzīvi (Blommaert 2005, 2). No tā izriet, ka repa lirika ir saprotama un var tikt analizēta tikai savā kontekstā kā sociālās darbības daļa. Darba galvenie jēdzieni, lingvistiskie un diskursīvie resursi, reprezentācijas un identitāte, ir no sociolingvistikas un kultūrpētniecības jomas.

Analīzes pamatā ir Vestinenas (Westinen 2014) disertācija par autentiskumu somu hiphopa mūzikā un īpaši lirikas analīze, kura pamatojas uz lingvistisko un diskursīvo resursu jēdzieniem. Lingvistiskie un diskursīvie resursi ir tuvu tam, ko Pietikeinena un Mentinena (Pietikäinen & Mäntynen 2009, 67) sauc par lingvistiskajām izvēlēm – tās ir izvēles, kuras mēs visās valodas lietošanas situācijās izvēlamies starp visiem mums zināmajiem vārdiem, niansēm, struktūrām, naratīviem, žanriem un diskursiem. Resursu jēdzienā tomēr iekļaujas tādas valodas lietošanas nozīmes, kuru jēdzienā “lingvistiskās izvēles” nav. Sākotnēji domu par lingvistiskajiem resursiem prezentēja Haims (Hymes 1996), un jo īpaši vēlāk ir attīstījis Blommerts (Blommaert 2005, 2010). Galvenā atšķirība starp lingvistisko izvēļu un lingvistisko resursu jēdzieniem, šķiet, ir tāda, ka jēdzienā “resursi” iekļaujas doma par to, ka

resursi vienmēr ir ierobežoti un visus resursus nekad neviens neizmanto. Valodas resursi un valodas lietotāja resursi ir divas atšķirīgas lietas, jo visi valodas resursi nevar būt viena valodas lietotāja ziņā (Hymes 1996, 213). Katra lietotāja resursi savukārt veido viņa personīgo valodas repertuāru (Blommaert 2005, 13). Ar resursu analīzi ir iespējams atklāt komunikācijas sociālās nozīmes. Visā komunikācijā tiek veidotas gan atsauces nozīmes (*referential meanings*), gan indeksētās nozīmes (*indexical meanings*) (Blommaert 2005, 11). Bez deiktiskajiem vietniekvārdiem un dažiem apstākļa vārdiem indeksētās nozīmes tiek veidotas arī ar citiem valodas veidiem, kuri sniedz informāciju par kontekstu, piemēram, par runātāja dzimumu, etnisko izcelsmi, pozīciju sarunā vai reakcijām, un ietekmē interpretāciju (VISK, ‘indeksaalisuus’). Blommerts (Blommaert 2005, 11) tos sauc par valodas sociālajām nozīmēm.

Lingvistisko un diskursīvo resursu dažādība ir liela, bet šajā darbā tiek sekots Vestinenas (Westinen 2014) disertācijas piemēram, un tajā tiek analizēta tikai daļa no resursiem. Bez lingvistiskajiem resursiem tiek analizēti lirikas diskursi, naratīvi, kulturālās atsauces, tēmas un runas aktu paraugi (*speech act patterns*). Tēmu analīze balstās uz Vestinenas (Westinen 2014, 59) lietotajām trīs repa lirikas tēmu kategorijām, kuras ir 1) dzīves baudīšana, 2) sociālā kritika un sociālie jautājumi un 3) mājas, mīlestība un dzīve. Runas aktu paraugi tiek analizēti pēc Andrucopula un Šolca (Androutsopoulos & Scholz 2002) plaša repa lirikas pētījuma piemēra. Tajā viņi iezīmē septiņus repa lirikai raksturīgus runas aktu paraugus, kuri ir runa, kurā tiek runāts par pašu runātāju, klausītāja uzrunāšana, sevis slavēšana (*boasting*), nievāšana (*dissing*), atsauce uz laiku vai vietu, nosaukšana un reprezentēšana (Androutsopoulos & Scholz 2002, 14–20).

Šajā darbā tiek uzskatīts, ka autentiskuma veidošana ir arī sava veida identitātes veidošana. Identitātes nav stabilas vai nemainīgas – tās vienmēr ir procesā, un tāpēc ir būtiski pievērst uzmanību tieši identitāšu veidošanai, identifikācijai (Hall 1999 [1992], 39). Viens no veidiem, kā tiek veidotas identitātes, ir reprezentācijas jeb tas, kā tiek raksturoti “mēs” un “citi”. Identitātes tiek reprezentētas caur pozicionēšanos, parādot, ar ko mēs esam līdzīgi un ar ko ne. Parādot līdzīgo, vienmēr tiek parādīts arī atšķirīgais (Hall 1999 [1990], 233). Ar šādu pozicionēšanos tiek atspoguļotas arī autentiska repa mākslinieka identitātes.

7.5 Analīze

Darbā tiek analizēti svarīgākie lingvistiskie resursi un tēmas, diskursi un runas aktu paraugi, kas atkārtojas Ozola albuma “Cieņa un Mīlestība” un Skuteļa albuma “Manī mīt” lirikā. No katra albuma esmu izvēlējusies vienas dziesmas tekstu atsevišķai, detalizētākai analīzei. Atsevišķai analīzei tika izvēlēti teksti, kuros mākslinieki iepazīstina klausītāju ar sevi. Ozola debijas albumā ir daudz viesmākslinieku un maz dziesmu, kur visu tekstu būtu rakstījis pats Ozols. Daļēji tāpēc no Ozola tika izvēlēta dziesma “Atbildi”, kur viesmākslinieku nav, bet izvēle tika darīta arī dziesmas teksta tematikas dēļ – dziesmas galvenā tēma ir Ozola un viņa kritiķu attiecības. No Skuteļa tiek analizēta dziesma “Arhīvos būs”, kuras centrālā tēma ir Skuteļa vieta hiphopa kultūrā un kopienā.

Analīzē tiek iezīmēti trīs valodas varianti – latviešu literārā valoda, Rīgas sarunvaloda un aizguvumi no angļu valodas. Šajā darbā par daļu no Rīgas sarunvalodas tiek uzskatīti arī no krievu valodas aizgūtie vārdi, jo to sociālā nozīme hiphopa lirikas kontekstā ir ļoti līdzīga pārējiem sarunvalodas resursiem. Parastais burtstils iezīmē latviešu literāro valodu, pasvītrots teksts iezīmē Rīgas sarunvalodu un treknraksts – angļu valodas aizguvumus.

7.5.1 Ozols: Cieņa un Mīlestība

Ozola albuma “Cieņa un Mīlestība” lingvistiskie resursi atspoguļo jauniešu valodu Rīgas apkaimēs 2000. gadu sākumā. Lielākā daļa no albuma tekstiem ir latviešu valodā, tomēr viena dziesma, “Bokss”, albumā skan gan latviski, gan krieviski, un vēl viena dziesma, “Rajons”, ir daļēji latviešu un daļēji krievu valodā. Ir zīmīgi, ka tieši “Rajons”, dziesma par saknēm un mājām Pārdaugavā, ir divās valodās, jo tas skaidri atspoguļo Pārdaugavas apkaimju valodas lietošanas realitāti, kurā latviešu un krievu valoda tika lietota paralēli un sajaukta viena ar otru.

Sava debijas albuma lirikā Ozols izmanto dažādus lingvistiskos resursus sarunvalodas ilūzijas veidošanai. Viens no acīmredzamākajiem veidiem ir latviešu un krievu valodas sajaukšana. Tekstos, kuros galvenā ir latviešu valoda, viņš lieto, piemēram, tādus vārdus kā “kačāt” (no

krievu “качать” (Bušs & Ernstsone 2009, 215–216)), “kruķīt” (no krievu “крутить” (Bušs & Ernstsone 2009, 252–253)) un “atrubīties” (no krievu “отрубиться” (Bušs & Ernstsone 2009, 38)). Albuma leksikā ir daudz arī citu sarunvalodai tipisku vārdu, piemēram, “iestafot”, “autiņš”, “nomasēt”, “prikids” un “iegruzīt”. Sarunvalodas ilūziju veido arī tādas atkāpes no normatīvās valodas lietošanas kā pirmās un otrās personas normām neatbilstoši locījumi aiz prievārdiem, piemēram, “ar tevīm”, “par manīm” un “no manīm”, kā arī izmaiņas darbības vārdu trešās personas galotnēs, piemēram, “vajaga”, “ira” un “nebij”. Kaut gan albums ir publicēts drīz pēc angļu valodā repojošās grupas *FACT* izjukšanas, tās bijušais biedrs Ozols izmanto maz angļu valodas resursu sava debijas albuma lirikā. Albumā ir atrodami tādi angļu valodas aizguvumi kā “mačs” (no angļu “match”), “bīts” (no angļu “beat”), “afro” (no angļu “afro”), “hastlot” (no angļu “to hustle”) u. c.

Var likties, ka Ozols izmanto maz resursu no hiphopa afroamerikāņu saknēm, jo angļu aizguvumu viņa lirikā gandrīz vai nav, tomēr ir svarīgi saprast, kāda ir sarunvalodas vieta un nozīme afroamerikāņu repa lirikā. Repa lirikai jau kopš tās aizsākumiem ir raksturīgi tas, ka tajā valdošajā kultūrā marginālais tiek izvirzīts uzmanības centrā (Rose 1994, 6). Tajā Ozols seko afroamerikāņi reperiem, izmantojot tādas valodas resursus, kuri valdošajā kultūrā tiek uzskatīti par margināliem. Lingvistiskās izvēles kalpo arī par identifikācijas veidiem – ar savām izvēlēm Ozols rāda, ka viņam nav tuvas to cilvēku domas, kuriem normatīva valodas lietošana ir svarīga, bet drīzāk viņš identificējas ar jauniešiem un citām sabiedrības grupām, kuras labprāt uzvedas pret citu sabiedrības slāņu noteiktajās normām. Globālajai hiphopa kultūrai raksturīgais *gangsta* diskurss ir atrodams arī Ozola lirikā – ar narkotikām vai vardarbību saistītā leksika norāda, ka Ozolam ir pazīstama pasaule, kurā tāda valoda tiek lietota, tādējādi apliecinot par Ozola ticamību, autentiskumu.

Lielākajā daļā no albuma dziesmām tiek apspriesta draudzības, ienaidnieku, māju un pasaules uzskata tematika. No pārējā albuma atšķiras dziesmas “Aha” un “1976”, kuras pieder dzīves baudīšanas tēmu kategorijai. Viena no albuma īpašajām iezīmēm ir veids, kādā tajā tiek uzrunāts klausītājs. Vairākās dziesmās tiek uzrunāts “tu” vai “jūs” un pieņemts, ka viņi uztver Ozolu un albuma viesmāksliniekus jeb albuma “mūs” negatīvi. Tekstos savijas gan repa

lirikai raksturīgā nievāšana, gan aizstāvēšanās, gan sociālā kritika. Dziesmas “Spēks” beigas ir aizstāvēšanās un sociālās kritikas piemērs:

“Visā jaunā ir spēks, vecais paliek un mirst.
Par to daudzi nerunā, vienkārši baidās un sirgst,
baidās mainīt mūziku, baidās mainīt apģērbu,
vēl joprojām staigā vecā, klausās vecu mūziku.
Skatās tik uz citiem, gaida kādu izmaiņu,
baidās uzdrīkstēties, ieņem novērotāja pozīcijas.
Visi sabiedrības slāņi šeit ir vienādi,
it kā kāds tos iebaidījis, te visi pelēki.”

Fragmentā tiek runāts par “daudziem”, kuri baidās rīkoties un mainīties, un mūzika un drēbes tiek minētas kā šo bailu izpausmes. Mūzika un drēbes ir, protams, arī viens no acīmredzamākajiem veidiem, ar kuriem hiphopa entuziasti atšķīrās no citām cilvēku grupām 2000. gadu sākuma Latvijā. Sociālās kritikas (“Visi sabiedrības slāņi šeit ir vienādi, it kā kāds tos iebaidījis, te visi pelēki.”) otra puse ir sava stila un savas subkultūras aizstāvēšana. Tekstā “mēs” jeb kopienai piederošie tiek raksturoti kā drosmīgi cilvēki, par ko liecina tas, ka viņi nebaidās mainīties un piedalīties kaut kā jauna radīšanā. Tekstā minētie citi jeb “daudzi” savukārt ir bailīgi novērotāji, par ko liecina tas, ka viņi nav gatavi mainīt savu drēbju stilu vai muzikālo gaumi, bet turas pie vecajām paražām.

Vairākās dziesmās uzrunātais “tu” vai “jūs” ir “raidījis par daudz nepamatotu kritiku” uz Ozolu, un viņš prasa, lai uzrunātais “atbild” par saviem vārdiem. Ar tādu prasību beidzas, piemēram, dziesma “Sirds”:

“Man vairs nav robežu starp draugu un ienaidnieku.
Šis iet ārā visiem tiem, kam mēs nepatīkam.
Tos mēs nemīlam, audzinām, dresējam un iegruzījam.
Man nepatīk potrahi, kas nevar par savu bāzi atbildēt.
Tāpēc domā, pēc tam runā un sevi nepārvērtē.
Ja tu kaut ko reiz saki, tad par to arī atbildi,
un nemētāties ar vārdiem, ja atbildēt nevari.”

Tāda ir centrālā tēma arī atsevišķi analizētajā dziesmā “Atbildi”. Tajā tie, kuri ir pret Ozolu, tiek aicināti uzņemties atbildību par savu rīcību un saprast cēloņus savām jūtām: “Ja tu dirsi, tad dirsi, un esi atbildīgs par to. Ja tu mīzi, tad mīzi, jo noteikti zini par ko.” Aicinājumu var

interpretēt arī kā prasību uz autentisku rīcību – Ozols ar to dod klausītājam atļauju rīkoties, kā vien vēlas, tikmēr rīcība ir patiesa, autentiska. Dodot šādus padomus, Ozols arī implicē, ka viņš pats rīkojas saskaņā ar tiem. Aicinājums ietver arī *gangsta* repa lirikai raksturīgus draudus – ja klausītājs neuzvedas tā, kā tiek prasīts, Ozols un viņa draugi viņu “audzinās, dresēs un iegruzīs”.

Otrs temats, kas albumā atkārtojas, ir dzīve kā cīņa. Dažos tekstos cīņa saistās ar fizisku cīņu vai vardarbību, bet albumā tiek minētas arī iekšējas cīņas, kuras saistās ar spēju iemācīties jaunus veidus, kā rīkoties labāk. Vairākos tekstos kā negatīvas īpašības tiek minētas “novērotāja pozīcija”, kā arī drosmes un paškontroles trūkums, bet ir interesanti, ka šīs īpašības nav tikai “citu” īpašības – arī tekstu “es” cīnās pret tām. Dziesmas “Cīņa” galvenā tēma ir tieši šī iekšējā cīņa:

“Mums viena lieta jāzin – šī dzīve ir cīņa.
Šeit ir tumsa un šeit ir gaisma, plus vēl tava izvēle ir brīva
būt vienam par otru, mācēt cienīt vienam otru.
Paprasī kādreiz sev: “Vai es to pats maz protu?”
Nedirs, nezinot neko, par katru garām ejošo.
Mēģināt taktiskam būt, neskatoties ne uz ko.
Izrādīt cieņu citam, visus sūdus aizmirstot.
Katra dienu mācos, pēc iespējas mazāk kritizēju,
negatīvo metu nost, uzņemu tikai pozitīvo,
mācos sevi kontrolēt, savas emocijas noturēt.
Tas ir tas, uz ko mums vajag tiekties šeit un tagad.
Var jau kritizēt, gudri dirst, katru saukt par lohu.”

Albuma lirikā atkārtojas diskurss, kurā dzīve tiek pielīdzināta cīņai, un, lai sasniegtu panākumus šādā cīņā, ir jāzina pareiza taktika un jāmaks savaldīt savas jūtas. Diskursā tiek izcelta cilvēka brīvā griba un indivīda atbildība par savu dzīvi – lirikā cilvēka rīcība, attieksme un izvēles nosaka to, kādi ir viņa panākumi dzīves cīņā. Dziesmā “Atbildi” Ozols iedvesmu smēlies no tādiem Bībeles un antīkās pasaules teicieniem kā, piemēram, “Ko sēj, to pļauj” un “Katrs pats savas laimes kalējs”, rakstot “katram izvēle ir dota šeit spļaut vai smaidīt”, “cik pelnījis esi šeit, zini, tik tev arī ir” un “Te nav laime, nelaime – tā ir tava griba. Cik izdarīji šeit, tik arī pats dabūji”. Albuma lirikā Ozols raksturo savu ideālo cilvēku kā tādu, kam ir drosmē un vēsas vai labi apslēptas jūtas un kurš parāda cieņu un palīdz citiem – vismaz tiem, kuriem patīk Ozols. To, ka Ozols velta lielu daļu no albuma lirikas šādas vērtību

sistēmas raksturošanai, var uzskatīt par būtisku daļu no viņa autentiskuma veidošanas. Diskurss, ar kādu viņš izklāsta samērā nežēlīgas vērtības, ir līdzīgs afroamerikāņu gangsta repa lirikai raksturīgajam diskursam, kurā autentisks var būt tikai izteikti maskulīns mākslinieks, kurš pazīst nežēlīgu urbāno dzīvi, ir gatavs atriebties tiem, kuri neizrāda viņam cieņu, un – mazliet paradoksāli – vienlaikus ir neievainojams (par maskulinitāti afroamerikāņu hiphopā, sk. piem. Collins 2005, Neal 2006, Ogbar 2007, Oware 2010).

No repa lirikai tipiskajiem runas aktu paraugiem vistiešāk ar autentiskumu saistās tie, ar kuriem mākslinieks raksturo sevi un citus vai pozicionē sevi attiecībā pret citiem. Albumā “Cieņa un Mīlestībā” šādas funkcijas ir īpaši nievāšanai (*dissing*), atsaucēm uz vietām un reprezentēšanai. Visvairāk albuma lirikā atkārtojas nievāšana: veidā, kas redzams iepriekš minētajos piemēros, lirikā runā nievīgi par “lielāko daļu sabiedrības” un indivīdiem, par kuriem bieži tiek lietoti vietniekvārdi “tu” vai “jūs”. Nievāšanas objektu vārdi albumā netiek minēti, un sevis slavēšanas, kura repa lirikā bieži vien iet kopā ar nievāšanu, albumā ir ļoti maz.

Arī atsaucu uz vietām nav daudz, tomēr dziesmā “Rajons” savienojas interesantā veidā atsaucē uz vietām, nosaukšana un reprezentēšana. Dziesma sākas ar nosaukšanu un atsauci uz vietu: “Mēs nākam visi no rajona. Ko? Ozols, Pārdaugava.” Tam seko panti par dzimtā rajona nozīmi cilvēka dzīvē. Ar tiem Ozols atkal savieno savu liriku ar hiphopa vecajām konvencijām, novietojot marginālu rajonu, šajā gadījumā Pārdaugavu, uzmanības centrā.

“Lai arī kas tu esi, tu nāc no konkrētas vietas.
Apstākļi, iespējas, tev viss pie tavas vietas.
Pilsēta, rajons, ielas, tavas mājas sienas
ir viss tas, kas prezentē tevi jau no pirmās dienas.
Tā ir daļa no tevis.”

Dziesmas “Rajons” beigās Ozols vēl atkārto, ko viņš un viņa mūzika reprezentē: “Jā, es – Ozols un no Pārdaugavas. No sirds un no rajona.” Tā tiek apvienoti pilsētas marginālais rajons un autentiskums. Eksplicīti Ozols komentē savu autentiskumu vēl dažās dziesmās. Dziesmā “Sirds” viņš apgalvo, ka viņa mūzika pamatojas uz viņa personīgo pieredzi. Dziesma sākas ar vārdiem “Tu dzirdi šo te? Tā ir mana sirds. Un viss, kas nāk no manis, tas nāk no

sirds.”, un vēlāk tajā pašā dziesmā viņš turpina tēmu: “Viss, ko dzird no manis, es to dzīvoju un es to redzu.” To pašu argumentu viņš izmanto dziesmā “Vienoti vienotībā”, kura sākas ar vārdiem “Es stāstu tev par to, ko es redzu un ko jūtu.” Dziesmas beigās viņš vēl stāsta, kāpēc tieši viņa pieredze ir autentiska – viņam esot spēja “redzēt starpību starp īstu un samākslotu”:

“Zinu, taisnība nepatīk, bet nāksies to tev iepazīt.
Rindās ir spēks – mēs vienība, mana ielas poēma.
Ar spēju redzēt starpību starp īstu un samākslotu
es turpinu šo ceļu, pilnveidojot savu godu.”

Kaut gan Ozols albumā “Cieņa un Mīlestība” autentiskumu eksplicīti komentē samērā maz, viņš tomēr pamato savu autentiskumu vairākos citos veidos. Ozols rāda, ka viņš ir pietiekami vīrišķīgs un personīgi pazīst urbānās dzīves nežēlīgo dabu, izmantojot gan lingvistiskos resursus, piemēram, konkrētu valodas reģistru, gan diskursīvos resursus, piemēram, atsauces uz Latvijas hiphopa kopienas 20. gadsimta 90. gados piedzīvoto niecināšanu. Svarīga ir arī autentiskuma prasība, ko viņš dod saviem klausītājiem, jo var uzskatīt, ka ar to viņš implicē savu autentiskumu. Ar eksplicīto autentiskuma komentēšanu viņš stiprina šo autentiskuma reprezentāciju, sakot, ka viņš runā tikai par savu personīgo pieredzi.

7.5.2 Skutelis: Manī mīt

Savā debijas albumā “Manī mīt” Skutelis izmanto ļoti dažādus lingvistiskos resursus. Liriskā izmantotā latviešu valoda ir uzkrītoši literāra un galvenokārt gramatikas normas tiek ievērotas, tomēr kopā ar to tiek izmantota vulgārās sarunvalodas leksika, ar hiphopa kultūru saistīta angļu valodas leksika un vēl dažādi latviešu valodas žargoni. Krievu valodas ietekme ir atrodama tikai atsevišķos sarunvalodas vārdos. Fragments no dziesmas “Cita sieviete” ir labs piemērs par dažādu resursu izmantošanu albumā:

“**Bīts** top šķībs, jo trīs rokas, rīta pohas.
Misters Neglīts un Īgns neglītāks par Mīt Loufu.
Viss, ko teicu pālī, bija **bītbokss**,
banāls **mīlsongs**, uzvedies tā kā sīks lohs.
Kāp savos kalnos, tikai nenokrīti nost.
Tīrs posts, skat – nesataisi sīkos.
Ar šīto vieta tev Trīs baltos kreklos.
Vīrs **batlot** neprot – simts punkt, jā.”

Kā jau tika minēts, angļu valodas resursi tiek izmantoti lielākoties saistībā ar hiphopa kultūru un mūziku, piemēram, šajā fragmentā atrodami vārdi “bīts” (no angļu “beat”), “bītbokss” (no angļu “beatbox”), “mīlsongs” (no angļu “song”) un “batlot” (no angļu “to battle”). Kā fragmentā redzams, latviešu sarunvalodas leksika tomēr nav saistīta tikai ar vienu tēmu. No literārās valodas albumā atšķiras arī dažas darbības vārdu galotnes, piemēram, “bij” un “zin”, bet, piemēram, vietniekvārdu locījumi lietoti saskaņā ar literārās valodas normām (sal. iepriekš 7.5.1. sadaļā vietniekvārdu locījumus Ozola albumā “Cieņa un Mīlestība”).

Angļu valodas ietekme albumā nav redzama tikai anglisku hiphopa un mūzikas terminu lietošanā, bet Skutelis lieto arī no angļu valodas latviskotos hiphopa izteicienus un terminus. Viņš, piemēram, repa lirikai raksturīgi bieži pauž savu cieņu pret citiem, izmanto burtisku tulkojumu no hiphopa kultūras saukļa “keepin’ it real” un sauc savai kopienai piederošos par brāļiem. Piemēram, dziesmā “Rīga asinsritē” viņš repo “cienu visus **crew**, visus tos, kas **tur īstu** hiphopu”. Savu draugu nosaukšanai viņš lieto gan latviešu valodas vārdu “brālis”, gan afroamerikāņu iecienīto “bro”. Labs piemērs ir dziesmā “Nepiespiests”, kurā var redzēt arī, kā ar hiphopa kultūrai raksturīgās vīriešu draudzības jeb brālības izpaušanu cilvēki tiek dalīti “mūsos” un “citos”: “Esmu priecīgs, jo es un mani brāļi taisām pie bīta tā, ka naidniekiem plīst kapilāri.” Var uzskatīt arī, ka vārdi “mauka” un “kuce” par sievietēm albumā tiek lietoti zināmā mērā amerikāņu hiphopa valodas ietekmē, tomēr pazemojošas palamas sievietēm, protams, nav svešas latviešu vulgārajai sarunvalodai arī ārpus hiphopa.

Viens no veidiem, kādos Skutelis sevi pozicionē, ir albuma lirikai ļoti būtiskas kulturālās atsauces. Tās var iedalīt četrās kategorijās: atsauces uz 1) vietējo hiphopa kopienu un kultūru, 2) vietējo kultūru un sabiedrību, 3) globālo populāro kultūru un īpaši uz globālo hiphopu un 4) rietumu literatūru un filozofiju. Piemēram, dziesmā “Rīga asinsritē” Skutelis pozicionē sevi vietējā un globālā hiphopa kultūrā ar atsaucēm uz citiem latviešu hiphopa māksliniekiem un repa lirikas konvencijām:

“Hiphops nav beigts, izslēgt TV steidz un klausies tālāk.
Šī kultūra nes vērtības, un, ja ļausies tām, tad
kā skulptūra saglabāsi spēju palikt tādām.
Neesmu Ozols vai Gustavo,
viens no Pionieriem vai no Runu Zāles – nē, es eju savu, bet

cienu visus **crew**, visus tos, kas **tur**
īstu hiphopu un saka to, kas sirdī dur.”

Ozols un Gustavo ir vieni no pirmajiem plašāk pazīstamiem latviešu repa māksliniekiem un *Pionieri* un *Runu Zāle* bija repa mākslinieku grupējumi 2000. gadu pirmajā desmitgadē. Skutelis pasaka, kuri vietējā subkultūrā ir tie, kurus viņš ciena, bet vienlaikus parāda, ka viņš ir internalizējis vienu no kopienas būtiskākajām vērtībām, autentiskumu, pasakot, ka viņš “iet savu” jeb taisa savdabīgu mūziku.

Līdzīgu pamatojumu savam autentiskumam viņš lieto arī, piemēram, dziesmā “Viss būs tāpat”, bet tajā viņš atsaucas uz amerikāņu hiphopa māksliniekiem: “Es būtu cits bez Dillas, Dūma, Metoda, Vu, bet taisu savu un es nekad nebūšu tu.” Viņa minētie mākslinieki un to grupējumi bija plaši pazīstami īpaši 20. gadsimta 90. gados. Nosaucot viņus, Skutelis parāda, kurai sociālajai grupai viņš pieder (sal. nošķiruma teorija, Bourdieu 1979) un pozicionē sevi kā daļu no globālās hiphopa kultūras, tomēr arī šeit viņš argumentē domu par savu autentiskumu, pasakot, ka viņš “taisa savu”. Atsevišķi analizētajā dziesmā “Arhīvos būs” viņš izmanto tādu pašu argumentāciju kā iepriekš minētajos piemēros, bet piemin gan vietējos, gan amerikāņu hiphopa māksliniekus. Kaspis ir latviešu hiphopa mākslinieks, un ar Karaļvalsti Skutelis domā hiphopa mākslinieku grupējumu *PKI* jeb *Pagrīdes Karaļvalsts ieraksti*. “Boot Camp” ir amerikāņu hiphopa mākslinieku grupas *Lil Soldiers* albums, *MF Doom* ir amerikāņu hiphopa mākslinieks, un *Wu-Tang Clan* ir amerikāņu hiphopa mākslinieku grupējums.

“Ar Kaspi cēlām Karaļvalsti, un rakstīju sutkām,
zinot, kādam vajag būt man, ausīs Būt Kemps,
Dūms un Vutangs, un es, tā kā klupdams,
veidoju stilu, ko citi nedabūtu lūgdami.”

Atsauces uz vietējo kultūru un sabiedrību, kā arī rietumu literatūru un filozofiju atkārtojas īpaši salīdzinājumos un metaforās, un dažādu kategoriju atsauces tiek savītas vienā tekstā. Piemēram, dziesmas “Katanas iekarotāji” fragmentā ir atsauces no Krišjāņa Barona un vietējās hiphopa mūzikas nekomerciālismu līdz kāmasūtrai un Agatas Kristi grāmatu varonim. Pēdējais pants savukārt sasaucas ar amerikāņu *gangsta* repai tipisku seksa un vardarbības vai tās draudu kombināciju:

“Hiphopā zēni izmanto veto par retu,
kad viņiem repā naudu nedod par **treku**.
Viņi dejo kankānu, it kā glezno Latreks un
sapņo par tautu kā Merķelis un Barons.
Bet Skutelis viltīgs kā Erkils Puaro,
taisot tā, kā kāmasūtras tīstoklī rakstīts,
bet tev sievietes aiziet, jo bāz pistoli makstī.”

Šāda veida vairāku līmeņu intertekstualitātei ir ļoti nozīmīga loma visā Skuteļa debijas albuma lirikā, un varētu pat apgalvot, ka albuma iznākšanas laikā tas vispār bija jaunums latviešu repa mūzikā. Pamatojoties uz iepriekš minētajiem piemēriem, var domāt, ka Skuteļa autentiskumā būtiska vieta ir savdabīgajam stilam, un tāpēc šķiet, ka arī dažādu izteiksmes līdzekļu lietošana ir nozīmīga viņa autentiskuma veidošanas daļa.

No iepriekš minētajām tēmu kategorijām lielākā daļa no albuma tekstiem ietilpst māju, mīlestības un dzīves tēmu kategorijā, tomēr albuma tematika ir vēl šaurāka par to. Andrucopuls un Šolcs (Androutsopoulos & Scholz 2002, 9) iedala repa liriku astoņās tēmu kategorijās, un lielākā daļa no Skuteļa albuma tekstiem pārstāv divas no tām – pašprezentācija (*self-presentation*) un hiphopa diskurss (*scene discourse*). Dziesmas “Šarantona” un “Noziegumam pa pēdām” ir izņēmumi, jo tajās arī sociālajai kritikai ir būtiska loma. Savā franču, vācu un itāļu repa lirikas analīzē Andrucopuls un Šolcs (Androutsopoulos & Scholz 2002, 19) pamanīja, ka tieši šajās divās minētajās tēmu kategorijās teksti sastāv lielākoties no repa lirikai tipiskajiem runas aktu paraugiem. Tā ir arī Skuteļa debijas albuma lirikā, kurā ir atrodami visi Andrucopula un Šolca (2002) definētie runas aktu paraugi. Autentiskuma veidošanas kontekstā īpaši interesanta ir runa, kurā tiek runāts par runātāju, sevis slavēšana (*boasting*), nievāšana (*dissing*), nosaukšana un atsauces uz laiku un vietām.

Piemēram, dziesmā “Saknes” Skutelis pozicionē sevi latviešu hiphopa stāstā kā vienu no tā veidotājiem, izmantojot vairākus runas aktu paraugus. Dziesmas naratīvā latviešu hiphopa mūzikas pionieru *East-Bam*, *FACT* un *S'T'A* klausīšanās (nosaukšana) noved pie tā, ka Skutelis sāk rakstīt savas dziesmas un pamana, ka viņam tas sanāk (runa, kurā tiek runāts par runātāju; atsauce uz laiku). Caur grūtībām viņš sāk īstenot savu muzikālo sapni, un, kaut gan sapnis nenes bagātību, viņš un viņa draugi padara pilsētu (atsauce uz vietu) priecīgu. Laika un

vietu atsaucēs viņš nemin konkrētu laiku vai vietu, bet tādām, kurš pazīst hiphopa subkultūru Latvijā, ir skaidrs, par ko ir runa: par latviešu repa mūzikas aizsākumiem un Rīgu, kas arī tajā laikā bija svarīgākā latviešu hiphopa pilsēta. Skutelis parāda, ka viņš pazīst kopienu un vietējās hiphopa kultūras stāstu, un apgalvo, ka viņš ir daļa no tā.

“Bez „Manas pilsētas skatiem” viss būtu citādi
un East-Bama, Factiem. Sāku rakstīt, un likās – ir.
Ir bijis visādi, līdz sāku izsapņot sapni,
mūzika dvēseli sāka izdaiļot pati.
Tas nav turīgais ceļš, ko cilvēks var iet,
bet, kad paņemam miķus, pilsētā ir prieki.”

Lirika tiek savienota ar realitāti ar atsaucēm uz konkrētām vietām – uz Rīgu, tās rajoniem, ielām un citām vietām. Šķiet, ka albuma lirikā pilsēta nepārstāv tikai vietu, kur kaut kas notiek, bet drīzāk tā ir daļa no hiphopa subkultūrai piederīgo identitātes. Interesants tā piemērs ir dziesmā “Nepiespiests”, kurā, tāpat kā iepriekš minētajā dziesmā “Saknes”, Skutelis stāsta, kāpēc viņš rada mūziku pat tad, ja tas viņam nenes naudu. Dziesmā “Saknes” iemesls ir tas, ka hiphopa mūzika ienes prieku pilsētā (Rīgā), bet dziesmā “Nepiespiests” iemesls ir mūzikas vēstījums un tas, ka viņam ir “Rīga asinsritē, mūzika sirdī”:

“(..) zinot, ka šeit man par labiem darbiem ir mazs honorārs.
Vienalga. Maniem vārdiem ir svars.
Rīga asinsritē, mūzika sirdī.”

Ir skaidrs, ka šajā fragmentā pilsēta nav tikai pilsēta ar savām ielām un ēkām, par ko liecina arī dziesma “Fenomenāls”. Tajā Skutelis nievā savus pretiniekus un cenšas izrādīt, cik viņam iet labi: “Es jūtos kolosāli – man blakus Rīga.” Liekas, ka “Rīga” un “pilsēta” pārstāv arī hiphopa kopienu, kuras identitāti savukārt definē pilsētnieciskums un sapratne par dzīvi konkrētajā pilsētvidē.

Arī atsevišķi analizētajā dziesmā “Arhīvos būs” Skutelis pozicionē sevi hiphopa stāstā, nosaucot gan latviešu, gan amerikāņu hiphopa māksliniekus, bet nosaukšanai dziesmā ir vēl viena funkcija – ar to Skutelis parāda, kuri latviešu mākslinieki ir daļa no “mums”, kuri ir viņa draugi jeb “brāļi”. Dziesmas piedziedājumā Skutelis repa lirikai raksturīgi arī izrāda pateicību saviem draugiem, viņus nosaucot. Piedziedājuma beigās viņš slavē savas un savu

draugu spējas un prasmes, pasakot, ka viņu mūzika ir vēsturiski tik nozīmīga, ka tā būs saglabāta arhīvos. Mistery Neglīts un Īgns ir viens no Skuteļa pseidonīmiem.

“Ceļi slidēni, bet dzīvs, un paldies Kaspim –
mēs jau gadiem turam īstu, un paldies Ansim,
paldies PKI. Rakstām tā, ka papīri kūp,
Mistery Neglīts un Īgns – arhīvos būs.”

Skutelis pozicionē sevi arī ar slavēšanu un nievāšanu. Albuma lirikā viņš slavē savas (piemēram, dziesmā “Smagi kadri”: “Neviens nav labākais, bet es esmu kandidāts, jā.”) un savu draugu (piemēram, dziesmā “TTT”: “Laba mūzika, un mēs to izdot mākam, un, ja manis nebūtu, es sevi izdomātu, jā.”) muzikālas prasmes. Dziesmā “Fenomenāls” ir labs slavēšanas un nievāšanas piemērs. Tajā nievāšanas iemesli ir melnisms, slinkums darīt labu, zādzība, Skuteļa nīšana vai izsmiešana, afroamerikāņu hiphopa kopēšana un tā saukto klubņiku jeb deju klubiem piemērotas mūzikas “taisīšana”:

“Es turu pildspalvu kā dakteri skalpeli,
gatavībā izšaut kā no aptveres par velti.
Tas nav par **skilu** un **lovu** – tā ir principa lieta,
kā ar trinitrotoluolu sūtu uz iztikas vietu
visus blēžus, kas darīt labu slinki.
Ja zodz to, kas slikti stāv, sāc ar savu pimpi.
Runā. Es glāzes saleju vēsi,
bet, ja ienīsti mani, tev būs smadzeņu vēzis.
Es nejokoju, bet nesaku visu.
Es nerakstu **disus**, bet neredzu risku.
Meklē Eldorado. Vārdus nenorādot.
Jūs esat melnie letiņi? Laikam no Tobago.
Nekas šovīnistisks. Pat ja nodils šis disks,
nu gan jau iztiksim.
Smīdini tālāk un uztaisi klubņikus.
Gan tu, gan tavs konts ir nulle kā bubļiks.”

Viens no Skuteļa izmantotajiem nievāšanas veidiem ir seksuālo spēju un finansiālās situācijas apšaubīšana, kas ir viens no repa lirikai tipisko maskulinitātes diskursu piemēriem albumā. Stereotipiskas hiphopa maskulinitātes diskursu albumā pārstāv arī, piemēram, finansiāla veiksmē, liela sieviešu seksuāla interese un stāstītāja vienaldzība pret to, sievišķības vai sieviešu dzīves parādību noniecināšana kā arī spēja slēpt un savaldīt savas jūtas. Kā ilustrāciju tam var minēt dziesmu “Cita sieviete”, kuras naratīva pamatā ir romantisku jūtu apsmiešana.

Sākumā dziesma izklausās pēc parastas mīlas dziesmas, bet pēc piedziedājuma klausītājs atklāj, ka sākums bija tikai dzērumā runātas muļķības. Dziesmas beigās stāstītājs noraida dziesmā minēto sievieti: “Es ļoti nedaudz gribu tevi satikt. Cik maksā minets šajā restorānā?”

Kā jau tika minēts iepriekš 7.3. sadaļā, ir interesanti, ka dziesmā “Fenomenāls” Skutelis apsmej savu pretinieku sliktas finansiālas situācijas dēļ, bet citur savas debijas albuma lirikā viņš uzskata komerciālismu drīzāk par autentiskuma pretstatu. Piemēram, dziesmā “Viss būs tāpat” autentiskuma metafora ir sirds un komerciālisma metafora ir kabatas: “Sirdī vērtība, ne kabatās, un vajag neaizmirst to.” Albuma lirikā no vienas puses autors sūdzas par to, ka mūzika nenes ienākumus, bet no otras puses tiek pateikts, ka komerciālisma prasībām nevajadzētu sekot. Arī dziesmā “Smagi kadri” Skutelis stāsta, kāpēc viņš ir gatavs veltīt laiku finansiāli neizdevīgai mūzikai: mūzika ir palīdzējusi viņam atrast sevī ko jaunu, un tā ir bijusi unikāla un maģiska pieredze:

“Pelnīto Hennessy man nenes tas, ka pacelt labāk
uz bīta spēju vokālu. Ja piķis būtu kontā,
bankomāti darvu raudātu, bet tagad jūtu kontaktu
ar to, kas manī mīt, un tas ir unikāls,
maģisks, muzikāls.”

Savā debijas albumā Skutelis prezentē savu stilu, kurā būtisku lomu spēlē vairāku līmeņu intertekstualitāte un valodas reģistru dažādība. Skutelis parāda, ka viņš ir atradis savu vietu globālā un lokālā hiphopa stāstā un pazīst hiphopa subkultūru, tās vēsturi un vērtības. Savu vietu hiphopa stāstā viņš cenšas izpelnīties ar savu unikālo stilu, kura pamatā ir tas, ka viņš ir sekojis savai autentiskajai, iekšējai balsij. Kā pretstatu savai mūzikai un savam autentiskumam viņš min komerciālo mūziku. Skuteļa debijas albuma autentiskuma reprezentācijā būtiskākais ir tieši stils un tā unikalitāte, kā arī tas, ka stils sakņojas mākslinieka godīgajos nodomos, nevis komerciālos mērķos.

7.6 Secinājumi

Abi hiphopa mākslinieki – Ozols un Skutelis – savu debijas albumu lirikā galvenokārt izmanto latviešu literāro valodu. Daļa no Ozola albuma “Cieņa un Mīlestība” lirikas ir krievu valodā, kā arī tajā tiek lietoti arī dažādi sarunvalodas izteiksmes līdzekļi, piemēram,

sarunvalodai raksturīgas latviešu darbības vārdu formas. Abi mākslinieki lieto arī latviešu vulgārās sarunvalodas izteiksmes līdzekļus, un Skuteļa albumā to dažādība ir ievērojama. Lielākā atšķirība starp Skuteļa un Ozola izmantotajiem izteiksmes līdzekļiem vispār ir tas, ka Skuteļa izteiksmes līdzekļu dažādība ir lielāka – bez latviešu literārās valodas un vulgārās sarunvalodas viņš lieto arī dažādus žargonus, pacilātā stila valodu un angļu valodu. Ozols angļu valodu lieto mazāk, bet abu albumu lirikā angļu valodas leksika tiek lietota gandrīz tikai saistībā ar mūziku vai hiphopa kultūru. Skuteļa izmantoto resursu bagātība un veids, kā viņš tos lieto, norāda uz to, ka viņš pazīst repa lirikas valodas mākslu un tās vēsturi, un, protams, uz to, ka viņš pats arī spēj to radīt. Izmantotie resursi stāsta vienlaikus par izglītību kultūras jomā un vulgārās sarunvalodas izpratni. Ozola izmantotie resursi, īpaši latviešu (jauniešu) sarunvaloda un krievu valoda, savukārt norāda uz izpratni par dzīvi Rīgā un tās daudzvalodīgajās apkaimēs.

Ozola debijas albumā atkārtojas draudzības, ienaidnieku, māju un sevis attīstīšanas tematikas un diskurss, kurā tiek uzsvērtā brīvā griba un veiksmē, kas ir atkarīga no indivīda izvēlēm. Skuteļa albumā atkārtotās tēmas ir mūzika un hiphops – viņš repo par sev svarīgiem reperiem, repa mūzikas radīšanu, savām ar hiphopu saistītām vērtībām, savu ceļu līdz albuma izveidošanai un vietējo hiphopa kopienu. Pārējās albuma tēmas – draudzība, mīlestība, sekss, mājas, sociālā kritika, komerciālisms – tiek savienotas ar hiphopa diskursu un vārdu spēlēm.

Ozola reprezentētajam hiphopa māksliniekam ir pasaules skatījums, kurā stiprākais izdzīvo un kļūdām seko atriebība, turklāt viņš runā patiesību, bet ir viegli aizvainojams. Arī Skuteļa reprezentācijā būtiska loma ir stereotipiski vīrišķīgām īpašībām, bet fizisko draudu vietā Skuteļa pārstāvētais hiphopa mākslinieks cīnās ar savu asprātīgo vārdu palīdzību un hiphopa identitāti, kuras autentiskumu un gandrīz vai iedzimtību viņš albumā uzsver. Interesantā veidā abu mākslinieku hiphopa mākslinieka pārstāvniecībā, šķiet, centrāla vieta, tāpat kā daudzu afroamerikāņu hiphopa mākslinieku lirikā (sk. piem. Collins 2005, Neal 2006, Ogbar 2007, Oware 2010), ir maskulinitātei, kas izpaužas kā aukstas un savaldītas jūtas, seksuālas spējas, fiziska un emocionāla vardarbība; Skuteļa lirikā arī sievišķības un sieviešu dzīves parādību noniecināšana.

Viena no tēmām, kas atkārtojas abu albumu lirikā, ir savas (hiphopa) grupas veidošana. Ozola “mēs” māk vai vismaz cenšas savaldīt savas jūtas un pieder sabiedrības celmlaužu minoritātei. Galvenā “mūsu” īpašība ir tas, ka viņi ir pretstats “tev”, “jums” vai “lielākajai daļai sabiedrības”. Šos “citus” viņš raksturo, piemēram, vājus, pārāk apmierinātus ar sevi, nespējīgus mainīties un tādus, kuri nemāk vai negrib izrādīt cieņu citiem, īpaši liriskajam “mums”. Ārpus Ozola “mums” ir visi, kas kaut kādā veidā aizskar viņu vai viņa draugus. Arī Skutelis veido savus “mūs” ar nievāšanu un apsūkāšanu, parādot, kāds ir “mūsu” pretstats –, piemēram, cilvēks, kura mūzika nav autentiska, bet gan no citiem kopēta, un kurš rada komerciālu mūziku naudas dēļ. Skutelis tomēr nelieto tikai negāciju, bet arī nosauc tos, kuri pieder “mums”. Viņš min citu latviešu hiphopa mākslinieku vārdus, slavē viņu muzikālās spējas un pauž savu cieņu vai pateicību viņiem.

Eksplicīti komentāri par autentiskumu Ozola un Skuteļa albumos atšķiras. Ozols pamato savu autentiskumu, pasakot, ka viņš runā par lietām, kuras viņš pazīst, un viņš runā tikai patiesību. Viņa uzskats par autentiskumu šķiet līdzīgs Mūra (Moore 2002) definētajam pirmās personas autentiskumam (sk. iepriekš 7.3. sadaļā). Skuteļa albuma autentiskums tomēr vairās no Mūra autentiskuma līmeņiem: albumā “Manī mīt” autentiskums saistās galvenokārt ar unikālu stilu un mākslinieka identitāti, kas saistīta ar hiphopu. Turpretī Ozola uzskatu par autentiskumu varētu vislabāk raksturot autentiskuma definīcijas “paties” un “ticams”, Skuteļa uzskatu par to varētu drīzāk raksturot ar vārdu “neviltots”.

Kopumā Ozola un Skuteļa reprezentācijas par autentiskumu savos debijas albumos ir līdzīgas, jo abos albumos ir sava vieta Rīgas jauniešu sarunvalodai, vietējās un globālās hiphopa kultūras un to konvenciju pazīšanai, maskulinitātei, pilsētnieciskumam un nekomerciālismam, tomēr viņi uzsver mazliet atšķirīgus aspektus. Ozols atsaucas uz realitātes repa (*reality rap*, Krims 2000, 55–80) prasību par to, ka reperis runā par reālo dzīvi un savu personīgo pieredzi, turpretī Skutelis savā debijas albumā drīzāk uzsver džeza/bohēmas repam (*jazz/bohemian rap*, Krims 2000, 55–80) raksturīgu savdabīgu stilu.

Šī analīze apstiprina novērojumu, ka lingvistiskie un diskursīvie resursi ir nozīmīgi līdzekļi autentiskuma veidošanā repa lirikā. Lai labāk izprastu šo un citu līdzekļu nozīmi procesā, būtu

vajadzīga plašāka lirikas analīze. Interesanti būtu arī, piemēram, analizēt mūzikas, mūzikas video, apģērbu un žestu nozīmi autentiskuma veidošanā, intervēt pašus mūziķus un pētīt diskusijas par autentiskumu hiphopa virtuālajās kopienās. Tā kā šajā analīzē tika pamanīts, ka maskulinitātei ir nozīmīga loma Ozola un Skuteļa debijas albumu autentiskuma veidošanā, sevišķi interesanti būtu noskaidrot, kādi ir latviešu hiphopa kultūrai piederošo sieviešu uzskati par autentiskumu: kā, piemēram, pirmā latviešu repa māksliniece-sieviete Viņa veido autentiskumu savā lirikā?

Lähteet

AG. 1999. Latvian Beat. Viitattu 1.1.2013.

<http://www.theroom.lv/deju-muzikas-attistiba-latvija-latvian-beat-1-dala/>.

AG & Raitis. 2003. Īss stāsts par Hiphopu un latviešiem. Julkaistu 15.12.2003. Viitattu 5.3.2019.

<http://kultura.delfi.lv/archive/iss-stasts-par-hiphopu-un-latviesiem.d?id=6957138>.

Alim, H. Samy. 2009. Intro. Alim, H. Samy, Ibrahim, Awad & Pennycook, Alastair (toim.): *Global Linguistic Flows: Hip Hop Cultures, Youth Identities, and the Politics of Language*. 1–22. New York & London: Routledge.

Alim, H. Samy, Awad Ibrahim & Alastair Pennycook (toim.). 2009. *Global Linguistic Flows: Hip Hop Cultures, Youth Identities, and the Politics of Language*. New York & London: Routledge.

Anderson, Benedict. 1991. *Imagined Communities: Reflections on the Origin and Spread of Nationalism*. London: Verso.

Androutsopoulos, Jannis & Arno Scholz. 2002. On the recontextualization of hip-hop in European speech communities: a contrastive analysis of rap lyrics. *PhiN – Philologie im Netz*, 19/2002. 1–42. Viitattu 20.3.2019. <http://web.fu-berlin.de/phn/phn19/p19t1.htm>.

Bērziņš, Gatis. 2008. *Pāris vārdos*. Dokumentielokuva. Tuotanto: Trīs Palmas. Viitattu 16.4.2018. <https://youtu.be/YR6RITCPmwc>.

Blommaert, Jan. 2010. *The Sociolinguistics of Globalization*. Cambridge: Cambridge University Press.

Blommaert, Jan. 2005. *Discourse: A Critical Introduction*. Cambridge: Cambridge University Press.

Bourdieu, Pierre. 1979. *La Distinction. Critique sociale du jugement*. Paris: Les Éditions de Minuit.

Bušs, Ojārs & Vineta Ernstsone. 2009. *Latviešu valodas slenga vārdnīca*. Rīga: Zvaigzne ABC.

Centrālā statistikas pārvalde. 2020a. Iedzīvotāju skaits, tā izmaiņas un blīvums. Viitattu 5.5.2020.

- <https://www.csb.gov.lv/lv/statistika/statistikas-temas/iedzivotaji/iedzivotaju-skaitis/galvenie-raditaji/iedzivotaju-skaitis-ta-izmainas-un-blivums>.
- Centrālā statistikas pārvalde.** 2020b. Iedzīvotāju skaits republikas pilsētās, novadu pilsētās un novados. Viitattu 5.5.2020.
<https://www.csb.gov.lv/lv/statistika/statistikas-temas/iedzivotaji/iedzivotaju-skaitis/galvenie-raditaji/iedzivotaju-skaitis-republikas-pilsetas>.
- Centrālā statistikas pārvalde.** 2017. Taulukko "ISG07. Pastāvīgo iedzīvotāju etniskais sastāvs gada sākumā". Muutettu 29.5.2017. <http://data.csb.gov.lv/>.
- Centrālā statistikas pārvalde.** 2018. Emigranta portrets 2014.–2016. gadā. Julkaistu 29.1.2018.
http://www.csb.gov.lv/sites/default/files/emigranta_portrets_2014_2016_gadaa.pdf.
- Chang, Jeff.** 2005. *Can't Stop Won't Stop: A History of the Hip-Hop Generation*. New York: Picador.
- Collins, Patricia Hills.** 2005. *Black Sexual Politics: African Americans, Gender, and the New Racism*. New York: Routledge.
- Cutler, Cecelia.** 2009. "You shouldn't be rappin', you should be skateboardin' the X-games": The Construction of Whiteness in and MC Battle. Alim, H. Samy, Ibrahim, Awad & Pennycook, Alastair (toim.): *Global Linguistic Flows: Hip Hop Cultures, Youth Identities, and the Politics of Language*. 79–94. New York & London: Routledge.
- Daugavietis, Jānis.** 2018. Vom Ende der Estraden. Die späten Anfänge des Punk in Lettland. Pehlemann, Alexander (toim.): *Warschauer Punk Pakt. Punk im Ostblock 1977–1989*. 202–214. Mainz: Ventil.
- Daugavietis, Jānis.** 2017. Kādu mūziku klausās Latvijas jaunieši?. Viitattu 19.4.2018.
<https://daugavietis.wordpress.com/2017/05/25/kadu-muziku-klausas-latvijas-jauniesi/>.
- Daugavietis, Jānis & Ilze Lāce.** 2011. Subcultural tastes in Latvia 2002–2010: The Content of Style. *Studies of Transition States and Societies, Vol.III(2)*. 42–56.
- Dziesmu un deju svētku likums. Latvijas Republikas likums. 28.6.2005. Latvijas Vēstnesis. 99 (3257). <https://likumi.lv/doc.php?id=111203>.
- Edavārdi.** 2017. Vai es varu par to parunāt #3 Pa īsto. Ānīte. Julkaistu 11.1.2017. Viitattu 19.3.2019. <https://youtu.be/LGOr8-PrtwQ>.

- Ernstson, Vineta & Laura Tidriķe.** 2006. *Jauniešu valoda*. Rīga: Latvijas Universitātes Akadēmiskais apgāds.
- European Commission.** 2020. *Commission Staff Working Document: Country Report Latvia 2020*. Julkaistu 26.2.2020.
<https://eur-lex.europa.eu/legal-content/EN/TXT/?uri=CELEX:52020SC0513>.
- Ewoodzie, Joseph C. Jr.** 2017. *Break Beats in the Bronx: Rediscovering Hip-hop's Early Years*. Chapel Hill: The University of North Carolina Press.
- Grīnberga, Inese.** 2008. 20. gadsimta 90. gadu andergraunda subkultūra Latvijā. Kandidātintutkielma. Latvijas Kultūras akadēmija. Kultūras teorijas un vēstures katedra.
- Grossberg, Lawrence.** 1992. *We Gotta Get Out of This Place: Popular Conservatism and Popular Culture*. New York: Routledge.
- Hall, Stuart.** 1992. *Kulttuurin ja politiikan murroksia*. Juha Koivisto et al. (toim.) Tampere: Vastapaino.
- Hall, Stuart.** 1999. *Identiteetti*. Suom. & toim. Mikko Lehtonen & Juha Herkman. Tampere: Vastapaino.
- Hanovs, Deniss** (toim.). 2007a. *Ceļojums ar citādo: Subkultūras pilsētas vidē*. Rīga: Dialogi.lv.
- Hanovs, Deniss.** 2007b. Skinheadi pret rasismu... Radikālās kontrkultūras pieradināšana. Hanovs, Deniss (toim.): *Ceļojums ar citādo: Subkultūras pilsētas vidē*. 74–84. Rīga: Dialogi.lv.
- Hanovs, Deniss.** 2007c. Ievads. Subkultūra vai kontrkultūra? Pārdomas par protesta kultūrām 21. gadsimtā. Hanovs, Deniss (toim.): *Ceļojums ar citādo: Subkultūras pilsētas vidē*. 9–24. Rīga: Dialogi.lv.
- HC.lv kultūras portāls. Viitattu 31.3.2018. <http://www.hc.lv/>.
- Hhradio.lv – Latviešu Hip-Hop RadioInformācija. Viitattu 31.3.2018. <http://www.hhradio.lv/>.
- Hilamaa, Heikki & Seppo Varjus.** 2000. *Musta syke: Funkin, diskon ja hiphopin historia*. Helsinki: Like.
- Hip Hop in Finland: Genres and Generations. Finnish publications on hip-hop. Viitattu 11.4.2018. <https://hiphopfinland.com/finnish-publications-on-hip-hop/>.
- Hymes, Dell.** 1996. *Ethnography, linguistics, narrative inequality: Toward an understanding of voice*. London: Taylor and Francis.

- Jeffries, Michael P.** 2011. *Thug Life: Race, Gender, and the Meaning of Hip Hop*. Chicago: University of Chicago Press.
- Kielitoimiston sanakirja. 2020. Helsinki: Kotimaisten kielten keskus. Hakusana: "autenttisuus". Viitattu 19.3.2020. <http://www.kielitoimistonsanakirja.fi/>.
- Kanasta, Kate.** 2012. Veizāna studija: Latvijas hip-hop pionieris. Radio Naba. Julkaistu 14.11.2012. Viitattu 14.3.2018. <http://www.naba.lv/naba-zinas/nc/t/16454/>.
- Kurmis alā – Mole in the Hole 2/6. Video. Julkaistu 6.7.2009. Viitattu 5.3.2019. <http://youtu.be/vVcOGAaymWM>.
- Kobin, Maarja & Airi-Alina Allaste.** 2009. Hip-Hop in Rakvere: The Importance of the Local in Global Subculture. McKay, George, Williams, Christopher, Goddard, Michael, Foxlee, Neil & Ramanauskaitė, Egidija (toim.): *Subcultures and New Religious Movements in Russia and East-Central Europe*. 87–109. Bern: Peter Lang.
- Krims, Adam.** 2000. *Rap Music and the Poetics of Identity*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Kultūras informācijas sistēmu centrs. 2000. Skolēnu dziesmu un deju svētku noslēguma koncerts 2000. gadā. Viitattu 16.4.2018. <http://www.diva.lv/skolenu-dziesmu-un-deju-svetku-nosleguma-koncerts-2000-gada-2000-07-02>.
- Kultūras informācijas sistēmu centrs. 2003. Jauniešu koru koncerts Skonto stadionā - Dziesmu svētki 2003. <http://www.diva.lv/video/dziesmu-svetki/jauniesu-koru-koncerts-skonto-stadiona-dziesmu-svetki-2003-2003-07-03>.
- Kääriäinen, Anna.** 2016. Graffiti ja konteksti: Graffitien representaatioita yhteiskunnasta Riiassa. *Pro gradu* -tutkielma. Helsingin yliopisto. Humanistinen tiedekunta. Balttilaisten kielten ja kulttuurien oppiaine.
- Latvijas Republikas Tieslietu ministrija. 2017. Reliģisko savienību (baznīcu), diecēžu pārskatu par darbību 2016. gadā apkopojums. Viitattu 26.3.2018. Saatavilla osoitteessa <https://www.tm.gov.lv/lv/ministrija/gada-parskati/2016-gada-publiskie-parskati>.
- Lehtonen, Mikko.** 2000. *Merkitysten maailma*. Tampere: Vastapaino.
- Miszczyński, Miłosz & Adriana Helbig** (toim.). 2017. *Hip Hop at Europe's Edge: Music, Agency, and Social Change*. Bloomington & Indianapolis: Indiana University Press.

- Mitchell, Tony** (toim.). 2001a. *Global Noise: Rap and Hip-Hop outside the USA*. Middletown: Wesleyan University Press.
- Mitchell, Tony**. 2001b. Introduction. Another Root. Hip-Hop outside the USA. Tony Mitchell (toim.): *Global noise. Rap and Hip-Hop outside the USA*. 1–38. Middletown: Wesleyan University Press.
- Moore, Allan**. 2002. Authenticity as authentication. *Popular Music (2002) Vol. 21/2*, 209–223.
- Neal, Mark Anthony**. 2006. *New Black Man*. New York: Routledge.
- Nitzsche, Sina A. & Walter Grünzweig** (toim.). 2013. *Hip-Hop in Europe: Cultural Identities and Transnational Flows*. Zürich: LIT.
- Ogbar, Jeffrey Ogbonna Green**. 2007. *Hip Hop Revolution: The Culture and Politics of Rap*. Kansas: The University Press of Kansas.
- O’Flynn, John**. 2007. National Identity and Music in Transition: Issues of Authenticity in a Global Setting. Biddle, Ian & Knight, Vanessa (toim.): *Music, National Identity and the Politics of Location: Between the Global and the Local*. 19–38. Surrey & Burlington: Ashgate.
- Orejuela, Fernando**. 2015. *Rap and Hip Hop Culture*. New York & Oxford: Oxford University Press.
- Oware, Matthew**. 2010. Brotherly Love: Homosociality and Black Masculinity in Gangsta Rap Music. *Journal of African American Studies* 15, 22–39.
- Paleface**. 2011. *Rappioidetta: Suomiräpin tekijät*. Helsinki: Like.
- Pennycook, Alastair**. 2007. Language, localization and the real: Hip-hop and the global spread of authenticity. *Journal of Language, Identity and Education* 6(2), 101–115.
- Rabaka, Reiland**. 2013. *The Hip Hop Movement: From R & B and the Civil Rights Movement to Rap and the Hip Hop Generation*. Maryland: Lexington Books.
- Rantala, Janne**. 2017. Rakenne, julkinen muisti ja vastakulttuuri Maputon räp-musiikissa (Mosambik) ja pohjoismaisessa uusspiritualistisessa yhteisössä. Publications of the University of Eastern Finland. Dissertations in Education, Humanities, and Theology., no 109. Väitöskirja. Humanistinen tiedekunta. Itä-Suomen yliopisto.

- Rantakallio, Inka.** 2019. New Spirituality, Atheism, and Authenticity in Finnish Underground Rap. *Annales Universitatis Turkuensis. Väitöskirja. Musicology, School of History, Cultural Research and Art Studies. Faculty of Humanities. University of Turku.*
- Robertson, Roland.** 1995. Time-space and homogeneity-heterogeneity. Featherstone, Mike, Lash, Scott & Robertson, Roland (toim.): *Global Modernities*. 25–44. London: Sage.
- Rose, Tricia.** 1994. *Black Noise. Rap Music and Black Culture in Contemporary America*. Hanover: Wesleyan University Press.
- Rossi, Leena-Maija.** 2010. Esityksiä, edustamista ja eroja: Representaatio on politiikkaa. Knuuttila, Tarja & Lehtinen, Aki Petteri (toim.): *Representaatio: Tiedon kivijalasta tieteen työkaluksi*. 261–275. Helsinki: Gaudeamus.
- Rudzīte, Marta.** 2005. *Darbi latviešu dialektoloģijā*. Rīga: LU Akadēmiskais apgāds.
- Skakovska, Ulrika.** 2016. Latvijas hiphop subkultūra kā identitāti konstruējošs elements. Kandidaatintutkielma. Latvijas Universitāte. Humanitāro zinātņu fakultāte.
- Suna, Iida Annika.** 2014. Paikallisten identiteettien representaatiot latvialaisessa rap-lyriikassa. Kandidaatintutkielma. Helsingin yliopisto. Humanistinen tiedekunta.
- Širokaja, Oksana.** 2008. Hip hop subkultūras virtuālās kopienas. Kandidaatintutkielma. Latvijas Universitāte. Sociālo zinātņu fakultāte.
- Tape-Jockeys from Latvia (1991). Video. Julkaistu 19.6.2011. Viitattu 1.1.2013.
<http://youtu.be/HRExtfs4WQM>.
- Tēzaurs. Latviešu literārās valodas vārdnīca. <http://tezaurs.lv/>. Hakusana: "autentisks". Viitattu 5.5.2020.
- Tieteen termipankki. 2019. Kielitiede:narratiivi. Viitattu 20.3.2019.
<https://tieteentermipankki.fi/wiki/Kielitiede:narratiivi>.
- United Nations Development Programme. 2016. *Human Development Report 2016: Human Development for Everyone*. Julkaistu 21.3.2016.
http://hdr.undp.org/sites/default/files/2016_human_development_report.pdf.
- Vallaste, Triin.** 2017. Music, technology, and shifts in popular culture: Making Hip Hop in e-Estonia. Mischcynski, Miłosz & Helbig, Adriana (toim.): *Hip Hop at Europe's Edge: Music, Agency, and Social Change*. 128–144. Bloomington & Indianapolis: Indiana University Press.

Vispārējie latviešu dziesmu un deju svētki. Par svētkiem. Viitattu 16.4.2018.

<https://www.dziesmusvetki.lv/par-svetkiem/2018/>.

VISK = Auli Hakulinen, Maria Vilkuna, Riitta Korhonen, Vesa Koivisto, Tarja Riitta

Heinonen ja Irja Alho. 2004. *Iso suomen kielioppi*. Helsinki: Suomalaisen

Kirjallisuuden Seura. Verkkoversio. Viitattu 20.3.2019. <http://scripta.kotus.fi/visk>.

Westinen, Elina. 2014. *The Discursive Construction of Authenticity: Resources, Scales and*

Polycentricity in Finnish Hip Hop Culture. Jyväskylä Studies in Humanities 227.

Jyväskylä: University of Jyväskylä.

Zolneroviča, Līva. 2007. Hipiju kustība Latvijā un pasaulē. Hanovs, Deniss (toim.):

Ceļojums ar citādo: Subkultūras pilsētas vidē. 55–67. Rīga: Dialogi.lv.